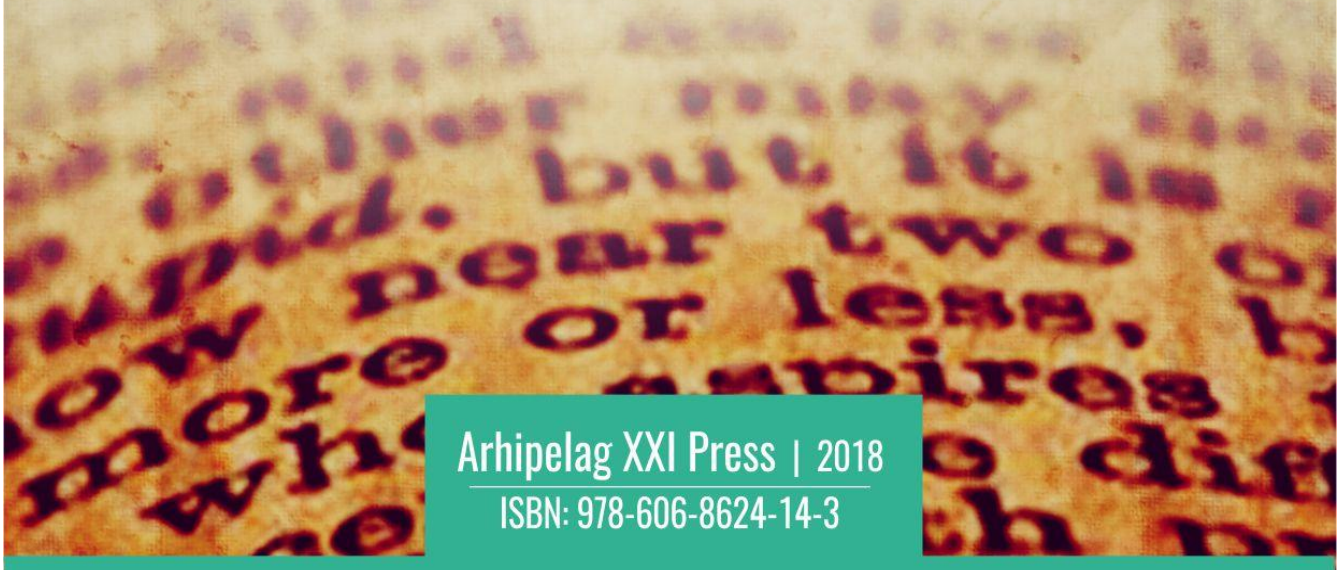
Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

# Literature as Mediator. Intersecting Discourses and Dialogues in a Multicultural World

## LITERATURE



Arhipelag XXI Press | 2018
ISBN: 978-606-8624-14-3

***LITERATURE AS MEDIATOR.***
***Intersecting Discourses and Dialogues in a Multicultural World***

**Section: LITERATURE**

**Date:** 8-9 December 2018

**Location:** „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

**ISBN:** 978-606-8624-14-3

**Edited by:**
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
**Published by:**
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2018
Tîrgu Mureş, România
Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

# Contents

THE CRITIQUE OF A „GOOD MAN" - ANDREI GRIGOR, POIANA LUI IOCAN

Nicoleta Ifrim

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați ..... 11

NICOLAE BALOTĂ. THROUGH THE LABYRINTH OF THE MEMORY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș ..... 15

THE ALLEGORICAL TRAVEL TO RABELAIS

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova – Drobeta Turnu Severin University Center ..... 21

FICTIONAL SPACE AND IDEOLOGICAL DEVELOPMENTS IN UPDIKE'S RABBIT, RUN AND RABBIT REDUX

Eduard Vlad

Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa ..... 28

CO-CREATED DIEGESIS: BLOOD-STORIES IN ROMANIA

Alexandra Crăciun

Assoc. Prof. PhD, University of Bucharest ..... 37

RE-READING RODION MARKOVITS'S WORKS. RODION MARKOVITS: REB ÁNCSLI AND OTHER TALES ABOUT JEWS FROM THE OAȘ REGION

Erika Bence, Susana Monica Tapodi

Prof., PhD, Novi Sad University of Serbia and Prof., PhD, "Sapientia" University of Miercurea Ciuc ..... 47

TITU MAIORESCU, OUR CONTEMPORARY

Sorin Ivan

Prof., PhD, Titu Maiorescu University of Bucharest ..... 56

THE TROPE OF THE ISLAND IN THE FICTION OF VIRGINIA WOOLF

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște ..... 64

EMBODIMENT OF THE SACRED AND HEROIC MYTHOLOGY IN ROMANIANS UNDER MICHAEL THE BRAVE BY NICOLAE BĂLCESCU

Mircea Breaz

Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 72

THE LOGIC OF POSSIBILITY AND SUCCESS IN FRANZ KAFKA'S NOVELS

Mircea Breaz

Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 79

SCIENCE FICTION IN THE BESSARABIAN LITERARY SPACE: PARABOLIC SPECULATION AND SUBVERSION

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova ..... 85

MIRCEA ELIADE AND LUCIAN BLAGA IN CORRESPONDENCE: ELECTIVE AFINITIES

Sabina Fînaru

Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....92

IDENTITY AND SUFFERING

Nicoleta Sălcudeanu

Main Researcher II, "Gh. Șincai" Institute of Social Sciences and Humanities, Târgu Mureș.....104

EROTIC THERAPIES IN POSTMODERNIST LITERATURE: FROM

MAGICAL TO PHARMACEUTICAL EFFECTS

Nina Corcinschi

Assoc. Prof., PhD, "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova .....108

THE GODS IN THE LIBRARY – THE DREAM AND INSOBRIETY OR THE NATURE AND CULTURE OF THE TWO SELFS

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu.....115

THE COMMUNISM'S RADIOGRAPHY IN MATEI VIȘNIEC'S PLAYWRIGHT

Alin Serafim Ștefănuț

Assoc. Prof., University of Oradea.....122

REVISITING THE IRISH ISSUES THROUGH THE LOOKING-GLASS OF CAMIL PETRESCU'S PHILOSOPHICAL THEORY OF SUBSTANTIALITY IN JENNIFER JOHNSTON'S "THE RAILWAY STATION MAN"

Clementina-Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu, PhD Student

"Lucian Blaga" University of Sibiu .....127

VICTOR HUGO ET LA MER

Dorina Chiș-Toia

Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița .....138

EMIL CIORAN: LIVING THE REMOTENESS

Ileana Tănase

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște .....145

THE DESTINY OF THE ARTIST IN A TOTALITARIAN SOCIETY

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea.....150

ABOUT THE TRANSLATION OF THE NOVEL THE DISAPPEARANCE BY GEORGES PEREC IN ROMANIAN

Simona Constantinovici

Assoc. Prof., Hab. Dr., Western University of Timișoara .....155

THE POWER TO WRITE AND THE PATH TO SPIRITUAL METAMORPHOSIS

Elena-Camelia Biholaru

Lecturer, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava .....166

CANDIDE OR OPTIMISM BY VOLTAIRE: NARRATIVE PERSPECTIVES

Ana-Elena Costandache

Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați .....173

MULTICULTURALISM IN VS NAIPAUL' S BOOKS

Adina Maria Paicu

Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu .....178

THE FEMININE SURREALISM: NINA CASSIAN, SCALE 1:1

Ariana Bălașa

Lecturer, PhD, University of Craiova .....185

RUDYARD KIPLING IN THE ROMANIAN SPACE

Călina Paliciuc

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad .....191

DIEGO DE TORRES VILLAROEL, AN ENIGMATIC FIGURE ON THESPANISH LITERARY SCENE OF THE 18TH CENTURY

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, UNATC, Bucharest .....197

THE ROLE OF MEDIA OUTLETS IN CREATING A CULTURAL IMAGE

Petra Melitta Sava

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad .....204

A CHILD-WOMAN SOUTHERN WRITER OR IMAGINATION TRUER THAN REALITY

Mihaela-Anca Ogasanu

Lecturer, PhD, University of Oradea .....208

ARTHUR CONAN DOYLE: AN INSIGHT INTO THE MEDICAL LIFE OF THE PHYSICIAN-WRITER

Oana Mureșan

Senior lecturer, PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy Cluj-Napoca .....216

ALEXANDRU GEORGE – CONFESSIONS AGAINST ME

Carmen-Elena Florea

PhD, Bucharest .....226

DANIEL TURCEA – A LIFE LIVED IN FULL HARMONY WITH THE WRITINGS

Doina Berceanu

PhD, UMFST Târgu Mureș .....232

SOCIAL VS. PERSONAL LIMINALITY IN BOGDAN SUCEAVĂ'S NOVEL THE NIGHT SOMEONE DIED FOR YOU

Mihai Ion

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov ..... 238

SHAKESPEARE'S OTHELLO: FROM THE TRAGEDY OF OTHERNESS TO CONTEMPORARY RACISM AND BULLYING

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu ..... 243

ELEMENTS OF THE MYTHICAL UNIVERSE IN THE LITERATURE OF THE WRITERS IN THE 60S GENERATION

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați ..... 249

THE FOLKLORISM AND POST-WAR LITERARY PROCESS FROM BESSARABIA

Mariana Cocieru

Scientific Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova ..... 254

THE UNIVERSAL ROMANIAN: ALEXANDRU BUSUIOCEANU

Mariana Cunțan

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu ..... 264

ERIC-EMMANUEL SCHMITT – LE DROIT A L'ECRITURE BREVE

Gabriela Miron

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 270

DUMITRU ŢEPENEAG – THE ROLE OF THE IMAGE IN THE ONIRIC DISCOURSE

Iuliana Oică

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... 276

SATIRE AS AN AGENT OF SOCIAL CONTROL IN ANCIENT ROMAN CULTURE. LUCILIUS AND HORACE

Roxana Maria Lazarescu

PhD, Universität Konstanz, Germany ..... 284

DORIS LESSING'S INNER SPACE NOVELS

Alina-Dana Vișan

Lecturer, PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița ..... 290

HYPOTHESES OF THE CHARACTER IN THE NOVEL "WAR AN PEACE" BY LEV NICOLAEVICI TOLSTOI

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center ..... 299

CAMIL PETRESCU'S PROSE- A SPACE OF INTEROGATION

Veronica Barbu (Fînaru) and Mihaela Leu (Stroe)

PhD Student, University of Bucharest ..... 308

THE VALENCES OF THE PROHIBITION IN THE WORKS OF FRANZ KAFKA

Camelia Suciu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....312

SOCIOLINGUISTIC ASPECTS IN THE STUDY OF SPOKEN DIALECTAL LANGUAGE

Sorin Guia

Assoc. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași.....317

THE IMPACT OF FEMINISM ON AFRICAN AMERICAN LITERATURE

Carmen Mihaela Guia (Potlog)

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași .....327

VISIONS OF THE DIVINE IN ROMANIAN LITERATURE: M. EMINESCU AND L. BLAGA

Mimi-Carmina Cojocaru

Research Assist., PhD, ”G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, University of Bucharest .....333

CONSIDERATIONS REGARDING THE MINULESCIAN POETIC CONSTRUCTION

Andreea Iuliana Damian (Zamfir)

PhD Student, University of Pitești.....338

CHRISTIAN LITERARY SYMBOLS IN ROMANIAN FAIRY-TALES

Daniela Ionescu

PhD student, University of Bucharest .....343

BESTIRRED MEMORY (THE CONVERSATIONS HYBRID FORM)- MARIN PREDA:,,SON IDENTITY” IN ,,LIFE AS A PRAY”

Elena-Alexandra Costea

PhD Student, University of Bucharest .....349

MURDER IN REALISTIC NOVELS – A CASE STUDY

Alexandra Sorina Iliescu

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center.....358

PLURIDISCIPLINARITY IN THE POETIC IMAGINARY OF GRIGORE VIERU

Raisa Melenceanu (Gîscă)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....365

THE ORIGIN OF FOLK FAIRY-TALES

Ioana Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești.....372

SOME PERSPECTIVES ON SLAVERY IN GREEK AND ROMAN COMEDY

Iulian-Gabriel Hrușcă

Assist., Phd, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași .....377

THE EXPERIMENTAL INTROSPECTION AND THE CULTURAL PSYCHOLOGY IN SAKUNTALA AND IUBIRE MAGICĂ

Iuliana Voroneanu (Păunescu)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....384

SYMBOLS IN THE RITUAL OF CATCHING THE ”SURATE”/”FÂRTAȚI” IN TRANSYLVANIA

Ligia Monica Cristea

PhD Student, University of Oradea .....388

THE ROLE OF THE INTELLECTUAL IN THE TOTALITARIAN REGIME IN ROMANIA

Maria-Aura Caraponu

PhD Student, University of Bucharest .....396

NICOLAE LABIȘ IN „IAȘUL NOU”

Maria Lucreția Sturtzu

PhD, Miercurea Ciuc.....402

PHILOLOGICAL IDEAS OF GHEORGHE ASACHI

Marilena Filofteia Costescu

PhD Student, University of Pitești.....411

FEMININE INITIATION AND SACRIFICE IN THE NEPTUNIC SPACE OF EMINESCU AND MACEDONSKI

Maximiliana Ștefan (Miheț)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....417

IOAN ALEXANDRU AND IUSTINIAN CHIRA – MORAL VALUES AND MODELS

Mihaela Maria Bala

PhD Student, University of Oradea .....422

RADU PETRESCU. THE CONFESSION’S SPACE AND TIME

Monica Andrei (Bako)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș.....427

WOMEN AND POWER AROUND 1900: PRINCESS CLARA (VLAICU VODA BY ALEXANDRU DAVILA)

Mădălina-Elena Popescu (Pătrulescu)

PhD Student, ”1Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....432

THE POETRY OF ILEANA MĂLĂNCIOIU – BETWEEN CONFESSION AND MANIFESTO

Iulia Nedea

PhD Student, University of Oradea .....439

VIRGIL TĂNASE’S POLAR NOVELS

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea .....444

EGINALD NORBERT SCHLATTNER – THE EVOLUTION OF A NOVELIST FROM A SIMPLE MEMBER OF THE GERMAN MINORITY IN TRANSYLVANIA TO THE CULTURAL AMBASSADOR OF ROMANIA

Elena Teodora Mihaela Săcărea (Coldea)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....454

THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF MARTA PETREU

Carmen Vasilca

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....460

GASTON BACHELARD AND THE POETIC IMAGINATION

Nicoleta Elena Chira (Mîrza)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....466

”UNPURE” POETRY REBELLIOSNESS

Viorica-Macrina Lazăr

PhD, “George Sbârcea” Municipal Library, Topliţa .....474

THE REALITY OF THE DREAM OR THE DREAM OF THE REALITY- ONIRISM, SUPRAREALISM, ROMANTICISM

Bogdana-Cristina-Laura Nedelcu, George Achim

PhD student, Prof. PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center.....484

GHEORGHE GRIGURCU – THE INSURGENT

Adriana-Mihaela Popescu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....493

LA FLEXIBILISATION DES FONCTIONS DU LANGAGE POĒTIQUE

Violeta Bercaru Oneata

PhD, CN I.L.Caragiale Ploiesti.....498

ZOSIMOS´S VISION IN THE SHORT STORY LA ȚIGĂNCI

Carmen Ioana Popa

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....502

THE IDYLLIC CHARACTER IN THE WORK OF IOAN SLAVICI

Ioana Nadia Dat

PhD Student, University of Oradea .....507

A CHILD – WOMAN SOUTHERN WRITER OR IMAGINATION TRUER THAN REALITY

Mihaela Anca Ogasanu

PhD Lecturer, University of Oradea, Romania .....512

THE WESTERN WORLD AND LONELINESS. THE AXIOM OF PROFESSOR MIRCEA ZACIU’S TRAVELS

Ramona Maria Trif

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.....526

PROMOTING MINOR CULTURES AND LITERATURES: LUXEMBOURGISH - A CASE STUDY

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, ”Spiru Haret” University, Bucharest .....531

ZUR ENTWICKLUNG VON RELIGIÖSEN TABUS IN DER EUROPÄISCHEN KULTUR

Oxana CHIRA

Dr., Univ. Lekt.

Staatliche-Alecu-Russo Universität aus Balti .....542

BRIDES OF CRIMINALS – CHASTIZED AND EXECUTED INNICK CAVE’S ”MURDER BALLADS”

Puskás-Bajkó Albina, Phd, Colegiul Național „Unirea” .....551

# THE CRITIQUE OF A „GOOD MAN" - ANDREI GRIGOR, POIANA LUI IOCAN

**Nicoleta Ifrim**

**Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract: Our study is focused on Andrei Grigor's book published by Lucian Chisu after the author's death. It is a mirror-like writing, aiming to define a double reading effect embedded into the Self-oriented narrative: the post-December Romanian literature and its controversies facing Andrei Grigor's sharp criticism which covertly points out his inner profile and personal critical ideology.*

*Keywords: critical discourse, autobiographic traits, post-December Romanian literature, Andrei Grigor.*

Gândit ca mărturie afectivă a activității critice a lui Andrei Grigor, volumul, publicat în 2018 la editura SemnE, este îngrijit de Lucian Chișu care a selectat articolele publicate în perioada 1993-1994 de către Andrei Grigor în *Fețele culturii* – supliment literar al ziarului *Adevărul*, în cadrul rubricilor *Poaina lui Iocan, Cronică inutilă* și *Ciorne*. Cuvântul introductiv, elaborat de către Lucian Chișu și numit „Andrei Grigor sau despre umor, nostalgie și tristețe", trasează liniile directoare ale prezentei ediții, subliniind, în egală măsură, miza cărții, o proiecție în oglindă a profilului ideografic și egografic al unui critic tonic și al unui „om de bine"[1], Andrei Grigor. Colecția de articole proiectează metamorfozele unei identități suprinzătoare ale cărei interstiții modelează, pe de o parte, un program identitar al traseului autobiografic care legitimează, în permanență, pe cel critic și, pe de alta, asumarea programatică a tipului de critică realizat în fiecare articol publicat. Acuitatea verbului critic, generat de talentul scriitoricesc al celui care cochetase cu proza scurtă, dar și pertinența ideilor dezbătute formează ingredientele unui stil polemic care analizează alert și aplicat fenomenul literar românesc postdecembrist. Dealtfel, așa cum remarca editorul volumului, „comentariile critice (...) se cirscumscriu aceluiași interval calendaristic de aproape doi ani, fiind relevante pentru continuitatea, omogenitatea și coerența discursului din volum. (....) Ideea de a ține rubrica *Poiana lui Iocan* îi venise de la Marin Preda, pe care, în acel timp, începuse să-l studieze temeinic în vederea examenelor și referatelor pentru doctoratul la care, de curând, se înscrisese. Faptul că o parte a activității sale cotidiene era focalizată asupra lecturii *Moromeților* i-a stârnit apetitul scriitoricesc, inspitindu-l să realizeze un format insolit, conceput după modelul locului unde siliștenii se întâlneau ca să comenteze ziarele vremii lor. Andrei Grigor i-a re-ficționalizat pe Ilie Moromete, Iocan (căruia i se substituise) și pe numeroșii eroi ai lui Marin Preda în postura de cititori ai presei literare din anii 1993-1994."[2] În acest fel, „umorul din vechea Poiană a lui Iocan revenea la fel de viguros și în cea nouă, *clùul* comentariilor constând în faptul că, în contextul de acum, mișcându-se nestingherit, fără fasoane ori prejudecăți, aceleași personaje citeau comentând jovial și astuțios subiectele și pe autorii articolelor din oferta la zi. Datorită talentului său de

[1] „omul care nu întoarce spatele nedreptății " - Eugen Simion, *În ariergarda Avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor,* Ed.Curtea Veche, București, 2012, p.75.

[2]Lucian Chișu, *Andrei Grigor sau despre umor, nostalgie și tristețe* în Andrei Grigor, *Poiana lui Iocan,* editura SemnE, București, 2018, p.6-7.

prozator, nu i-a fost greu să readucă la viață atmosfera din poiana lui Iocan, cum n-a întâmpinat dificultăți nici în a sintetiza, asezonându-le cu maliție, conținuturile revistelor, fiindcă poseda un ascuțit simț critic (...). Avea capacitatea de a sesiza cu ușurință, dar și cu pătrundere, enormitățile care umflau aluatul presei acelor ani ca, apoi, să rezume cu mult umor prestațiilen și disputele din viața noastră literară. Viziunea sa asupra evenimentelor a fost aceea a unui *resoneur* calm, echilibrat, molcom, cu vorba rară, totdeauna blând și niciodată furios, de aceea înțelept. În schimb, participarea la acestea îl schimba, făcându-l să devină sclipitor în comentarii, plin de vervă și ironie la adresa procurorilor morali, a fățarnicilor și oportuniștilor momentului sau a vitejilor care se recomandau eroi ai luptelor în care nu fuseseră combatanți. Ștergea pe jos cu lipsa de talent a unora dintre nechemații, apăruți precum ciupercile după ploaie în primii ani postcomuniști, autori care, autointitulându-se *persecutați de cenzură*, asaltau porțile șubrede ale Uniunii Scriitorilor. Aceștia deveniseră țintele predilecte, de pișcături, înțepături, șfichiuri și zeflemea ale lui Cocoșilă, alias Angrei Grigor. (...) Andrei a transformat rubrica sa într-un spectacol de idei, cu o nouă și originală dimensiune pamfletară."[3]

Scenariul editorial sau, altfel spus, scena dezbaterii critice se deschide inevitabil cu „intrarea" în cadrul spațio-temporal atent regizat, populat de personaje moromețiene care dezbat teme selectate din revistele literare ale vremii: „Când, ajuns în poiană, am scos de sub chimir România literară nr.9/93, Iocan a făcut ochii mai mari decât ai calului pe care tocmai îl potcovea, iar Dumitru lui Nae a amuțit de s-a auzit în tot satul. <Sunteți proști – le-am zis – mai lăsați dracului politica și mai cultivați-vă și voi! > Și chiar i-am făcut curioși. Se vedea după cumințenia cu care s-au așezat în jurul lui Moromete care și-a dat pălăria pe spate și a început să citească." (*Fețele culturii,* nr.243 (865), 30 martie 1993, p.10[4]) Sau: „La ultima întâlnire din poiană, Moromete a născocit un joc nou menit a-i antrena pe toți participanții în actul lecturii: la citirea unei gazete, fiecare ascultător are dreptul la cincizeci de căscături. Unii au zis că sunt prea multe, alții că nu prea ajung, iar câțiva au rămas cu gura căscată, dar asta nu s-a pus la socoteală. S-a pus încă la vot și aproape toți au ridicat mâinile pentru numărul de cincizeci. S-a băgat de seamă o singură abținere, a lui Moromete însuși, care a zis că altfel nu e democratic și atunci ce joc mai e și acesta?! Când Ilie nu ajunsese încă la sfârșitul paginii a doua a *Luceafărului* (nr.10/1993), Udubeașcă își epuizase deja cele cincizeci de căscături. Cele mai multe le-a risipit pe articolul *Vagonul cu sorți și contra voința unei țigănci,* al lui Liviu Ioan Stoiciu (nu vagonul și nici țiganca, articolul), pe care, nu se știe de ce, revista îl supune la chinurile săptămânale ale susținerii unei rubrici ce pare a-l teroriza chiar și pe autorul ei: *Dictatura personală.*"[5] Acest procedeu de tip mise en scène așează rubrica permanentă semnată de Andrei Grigor în spațiul literaturii, mimând, în esență, „ficțiunea reală" cu personaje de hârtie care dezbat subiecte și teme prezente în paginile revistelor literare contemporane, dar nu fără acuitate și verb critic.

Nu lipsesc polemicile vizând statutul criticii postdecembriste, dealtfel încercate de orgolii individuale, de grup sau chiar marcate de semi-autoritatea intruziei politicului. „Practicile" în uz sunt demistificate sau chiar destructurate într-un discurs vibrant, cu rol de diagnoză: „Există însă o practică a criticii și, bineînțeles *practici* critice, rezultate din conjunctura imediată, dar și din obișnuințe mai vechi. Determinările sunt cel mai adesea de ordin politic. Criticul cu anumite opțiuni va ignora cartea scriitorului care are altele sau o va lua în seamă numai pentru a scrie rău despre ea. În atare situații judecata e formată înainte de demonstrație și, nu de puține ori, chiar înainte de citirea cărții și seamănă până la identitate cu o prejudecată. Ținta se află mult dicolo de teritoriul literaturii care devine astfel un simplu spațiu de colectare a unor probe de dosar: cutare scriitor n-are valoare și atunci ce prestigiu ar

[3]Ibidem., p.7-8.
[4]Andrei Grigor, ibidem, p.19.
[5]Ibidem, p.20-21.

putea avea ideile politice pe care le susține sau măcar le simpatizează?! În revers, aceeași *viziune* critică și exersează și cealaltă variantă de susținere a propriului scop politic: orice carte care poartă semnătura *alor noștri* e lansată cu surle și tobe care trâmbițează și răpăie în primul rând *meritele* politice ale autorului. (...) Lucrurile s-au amestecat așa de rău, încât de multe ori chiar scriitorul crede că se poate dispensa de autoritatea, chiar și formală, a criticului, pentru a apela la aceea a omului politic. Hilară, foarte hilară împrejurarea în care un șef de partid vine ca primă autoritate la lansarea unei cărți despre acre decide că e extraordinară. Și așa rămâne. Cine spune altfel e împotriva partidului cu pricina. (...) Alte influențe perturbatoare vin din obișnuințe mai vechi, din rivalități și afinități gășcare. Apariția cărții unuia dintr-un grup determină imediat mobilizarea forțelor și plasarea lor pe poziții de atac în celălalt. (...) Înfruntarea e însă deseori elaborată în spațiu salonard și desfășurată cu arme de panoplie și cu asistență mondenă la granița dintre feude. Ar mai fi, pe lângă toate acestea, și micul interes al criticului. În urmă cu vreo doi-trei ani, asistam stupefiat la o cronică literară ditirambică prezentată la o emisiune culturală (sau poate nici nu era din această categorie) a televiziunii. Stupefacția avea două cauze: mai întâi, pentru că ditirambii aparțineau unui critic (și istoric) literar prestigios care de obicei era destul de cumpătat în aprecieri și care, până în acel moment, abandonase pentru un timp critica de carte; apoi, pentru că obiectul acestor elogii era cartea unui politician, stimabil de altminteri, care deținea o funcție ministerială importantă, dar care ca scriitor nu atrăsese atenția entuziasmată a cuiva prin cărțile lui anterioare." (*Fețele culturii,* nr.602 (1224), 13 iunie 1994, p.10)[6]

Dilemele generate de melanjul pseudo-valorilor asumate în critica postdecembristă, între care intruzia politicului ocupă, paradoxal, un loc central (mascată sub forma arborată a libertății de exprimare!) dau naștere unor crochiuri critice virulente, cărora Andrei Grigor le conferă legitimitate prin apelul la autoritatea „conștiinței morale"[7]. Poziția personală față de „instituția criticii literare actuale" și mai ales față de posibilitatea existenței valide a unei critici de direcție funcționale provoacă apariția unui fertil dialog de idei: „Problema ar fi dacă poate exista, acum, o critică de direcție, adică, limitativ vorbind, dacă exercițiul și demersul critic se cer acum desfășurate în sensul de a chema literatura română să *curgă* într-o anumită matcă și de a statua reperele acestei curgeri. Eu cred că nu, și urmează să-mi susțin numaidecât afirmația (de fapt, negația) prin câteva argumente. Mai întâi, o privire retrospectivă arată că, la noi, critica de direcție a existat și s-a impus în perioadele de efervescență a literaturii, când vremurile erau, în orice caz, mai așezate și îngăduiau creației o relativă autonomie față de procesele și funcționarea organismului social."(*Fețele culturii,* nr.620 (1242), 4 iulie 1994, p.10)[8]

Suprapunerea nejustificată și haotică a alor criterii, până la sufocarea și chiar eliminarea celui unic estetic, în judecata operei literare, este, în egală măsură, condamnată: „Politicul. Economicul, socialul dau buzna peste literatură sau aceasta se pune de bună voie în slujba și sub *autoritatea* lor, încât autoritatea însăși a criticilor ce ar putea imprima o direcție riscă să pară compromisă și etichetată cu alte criterii decât cele proprii faptului de literatură." Mai mult, Andrei Grigor constată că umorile critice ale vremii postdecembriste, tumultoase și inegale în manifestări, sunt mai mult centrate pe spiritul inchizitorial neproductiv: „Aș putea spune că nicio tentativă serioasă a criticii de direcție nu și-a asumat (sau nu a fost precedată) de o acțiune de demolare masivă a valorilor existente. *Direcție* a însemnat, în primul rând, un alt drum și nu o dinamitare a ceea ce deja exista (avangardismul, care nu s-a însoțit totuși de o frondă explozivă). Astăzi, oricât de puțină importanță le-am da,

[6]Ibidem, p.138-140.
[7]Pentru Eugen Simion, „Andrei Grigor are toate datele pentru a fi criticul generației 80. Are talent, are o bună poziție față de literatură, are, în fine, ceea ce E.lovinescu spunea că fără această calitate un critic literar nu există, și anume: conștiință morală." – ibidem., coperta IV.
[8]Ibidem, p.145.

acțiunile demolatoare se desfășoară în forță, iar efectele lor nu pot fi deloc ignorate, din moment ce ele cad *numai bine* pe un fond de învolburare contestatară generală. Mai necesară decât o critică de direcție mi se pare a fi acum una de întreținere, adică de *conservare* a valorilor și de apărare a lor în fața asalturilor demolatoare care, desfășurate pe fondul amintit mai sus, riscă să devină *credibile* într-o perioadă când a contesta orice e un mod de a fi. S-a văzut nu demult (anii cincizeci stau mărturie) unde a putut duce o *critică de direcție* aberantă, întemeiată și ea pe demolarea valorilor, în absența unei critici de întreținere care să o contracareze sau măcar să-i diminueze consecințele." (*Fețele culturii,* nr.620 (1242), 4 iulie 1994, p.10)[9]

Atent cunoscător al peisajului critic postdecembrist, Andrei Grigor pledează, în textele sale, pentru „plăcerea criticii" pe care a slujit-o cu onestitate și ținută morală aparte. Este ceea ce remarcă, în cuvântul introductiv, editorul volumului de față: „Întrebarea ce ar fi făcut Andrei Grigor cu aceste pagini răzlețe, scrise cu mult timp în urmă, devine prilej pentru o altă explicație. Opinia mea este că le-ar fi citit cu plăcere și, poate, nostalgie, dar în pofida densității entropice a precipitatelor de umor, prisositoare la fiece pas, probabil că le-ar fi lăsat *în așteptare*, pentru a se consacra unor proiecte la zi, de mai mare anvergură. Așa cum l-am cunoscut, era foarte exigent cu sine, iar dacă se întîmpla să introducă în propunerile către edituri texte deja tipărite, acestea erau, îl citez, *rezultatul unui traseu drastic selectiv,* lucru acum imposibil. În absența unei alternative, mă substitui autorului și iau asupra-mi alegerea de a le strânge într-o carte, ca să nu rămână ascunse privirilor – evit să spun îngropate – în mormanele de ziare și reviste din depozitele bibliotecilor. Ca un argument suplimentar, mă consolează gândul că prietenul meu știa foarte bine de la mentorul său cât de bine venit este sâmburele epic în comentariile critice, în scopul de a face mai permeabil solul de cultivare și exercitare a magistraturii, de obicei arid, înțelenit de idei și teorii, uneori uscat de prea multă abstracțiune. Aș spune că *Poiana lui Iocan* relevă din plin această sugestie punând totodată în evidență, alături de modelul urmat, talentul narativ al prozatorului din *Cazarma cu ficțiuni (1993)* care, dedat la subtilități textualiste, veghea parcursul social și psihologic al personajelor sale de hârtie."[10]

## BIBLIOGRAPHY

Grigor, Andrei *Poiana lui Iocan,* editura SemnE, București, 2018.

Simion, Eugen, *În ariergarda Avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor,* Ed.Curtea Veche, București, 2012.

[9]Ibidem, p.145-146.
[10]Ibidem, p.9.

# NICOLAE BALOTĂ. THROUGH THE LABYRINTH OF THE MEMORY

**Iulian Boldea**

**Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract: Nicolae Balotă's autobiographical writing is not based on the signs of corporality or the daily, even if the diurnal ego is documented. In the Blue Book, the diarist registers the steps of his spiritual becoming: the passion fades, giving place to philosophical or moral reflections, but also to a need for self-clarification, visible especially in the modulations of his own scriptural approach, embodied in the harmonious rhythm of the phrase, written, or in the secret artefacts of statements.*

*Keywords: autobiographical writing; spiritual; passion; reflection; philosophical.*

Cărţile lui Nicolae Balotă ne dezvăluie, fiecare în parte, chipuri şi imagini distincte ale cărturarului, moduri distincte de situare în universul Bibliotecii, măşti care ascund şi revelează, ipostaze emblematice ale dublului său spiritual. De altfel, în *Umanităţi*, eseistul expune o subtilă interpretare a dublului, cu toate accepţiile, formele şi accentele sale subtextuale: „Căci nu e întâlnire mai spectaculoasă decât a omului cu dublul său. Arta străveche, născătoare de monştri a omului arhaic reda, în tragic ori grotesc, chipul zămislitorului ei. Dar nu este, oare, arta omului din toate timpurile, şi, fireşte, din zilele noastre, un asemenea proces al omului care se confruntă cu dublul său, cu reflectările, proiecţiile sale? Ca şi arta, conştiinţa noastră, cea mai înaltă instanţă umană, purcede tot dintr-o asemenea dedublare. Persoana umană are nevoie – precum ne-o indică etimonul cuvântului – de o întâlnire a omului cu dublul său. Jocul trădând o fantezie debordantă a anonimilor creatori populari de măşti te îndeamnă la meditaţie. Jocul omului cu masca sa – chiar dacă se prezintă sub aspecte grotesc-carnavalizate – este întotdeauna plin de tâlcuri grave pentru destinul omului". Dublul, aflat în legătură intimă cu metafora măştii şi cu reveriile sublimate ale imaginarului, este corelat cu semnificaţiile simbolice ale chipului, prin recursul la câteva cuvinte româneşti de un deosebit impact semantic şi simbolic: „S-ar putea pătrunde în arcanele acestui «joc» prin analiza semantică a prodigiosului cuvânt românesc, chip, şi a cuvintelor derivate din acesta: închipuire, întruchipare. Raporturile pe care le subînţelege această sferă semantică sunt determinate atât în procesul creaţiei, cât şi în acela al conştiinţei creatorului. Proiectăm în imagini sau idei chipul nostru, al timpului, al universului nostru. Închipuirea formatoare de modele a artistului sau savantului organizează acest univers. Iar opera noastră e întruchiparea eforturilor conştiinţei noastre spre realizarea proiectului ei. Dialog al conştiinţei, opera e joc suprem al Omului cu Dublul său". Eseurile lui Nicolae Balotă, erudite şi austere, se remarcă adesea prin acolade afective, prin inervaţii subiective expuse cu candoare, legate de anumite lecturi favorite, sau de spaţiul memoriei livreşti. O astfel de postură ambivalentă a textului, sobră, riguroasă, afectivă, este redată în eseul *Timpul regăsit în Proust*: „Lacrimile pe care nu le-am plâns niciodată, dar pe care le-am simţit şiroind, pe dinăuntru, arzându-ne, înecându-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute... Sunt foarte puţine cărţile pe care, recitindu-le, să simţi nodul acela gâtuindu-te. Greu de mărturisit (pare, în epoca noastră, ruşinoasă de propriile afecte, dovada unei lamentabile sentimentalităţi) că mă încearcă plânsul ori de câte ori iau în mână vreun volum din În căutarea timpului pierdut. Ca şi zăpada de pe o carte a lui Bergotte pe care micul Marcel a citit-o într-o zi de iarnă, cu durerea în inima de copil că nu o va vedea pe

Gilberte, şi pe care ani mulţi, mai târziu, când va lua din nou în mână cartea o va vedea troienind intrările de pe Champs-Elysées şi acoperind volumul, tot astfel, pentru mine, peste primele pagini din *Du coté de chez Swann* vor trece mereu umbrele caselor bătrâne, cu ferestrele ca nişte ochi somnoroşi în poduri, din Sibiul tomnatec al acelui an de război, apoi umbrele arinilor pe lângă care trecea micul tramvai arhaic (şi care azi, ca atâtea altele, nu mai e), pe platforma căruia mă aflam singur, cu cartea în mână. Dar numai această imagine se trezeşte, oare, ca sub atingerea baghetei unui magician, atunci când deschid volumul lui Proust? Cartea aceasta face parte dintre acele făpturi pe care le-am cunoscut, care ne-au fost aproape, şi despre care chiar Proust spune că «pentru a ne povesti prietenia cu ele, ne obligă să ne situăm în toate şi în cele mai diferite peisaje ale vieţii noastre»".

Nicolae Balotă ne dezvăluie, cu tact şi erudiţie, aspecte, faţete şi unghiuri de lectură inedite ale unor opere cunoscute. Thomas Mann, de pildă, e perceput ca un prozator ce are voluptatea glosării pe marginea unor alte texte sau pe marginea propriilor texte („Mare parte a sumei scrierilor lui Thomas Mann este alcătuită din comentarii. El pare un scholiast care scrie pe marginea unor texte: în cazul tetralogiei, pe marginea Bibliei. Glosele sale par greoaie, un joc secund, o scriere despre sau pornind de la alte scrieri. Îndeosebi operele maturităţii (şi cât de devreme s-a maturizat el!) au alura de o demnă lentoare a unor naraţiuni despre alte naraţiuni, încetinite în ritmul lor tocmai pentru că ele cuprind într-însele naraţiunea primară, şi, totodată, rotirea în jurul acesteia. Şi-apoi, ce poate fi mai grav, mai încet, de o mai savantă încetineală, decât evocarea unor mituri în care scriitorul întrevede o lume a repetiţiei". În *Iosif şi fraţii săi*¸ Nicolae Balotă este regăsit un model paradigmatic al formelor repetitive care funcţionează pe palierele diverse ale arhitecturii narative („Şi-apoi, ce poate fi mai grav, mai încet, de o mai savantă încetineală, decât evocarea unor mituri în care scriitorul întrevede o lume a repetiţiei. În Iosif şi fraţii săi, Thomas Mann - pe urmele acelui scholar, al savantului Karl Kereny – a închipuit o lume a formelor repetitive. Or, cum este posibil într-o asemenea naraţiune, plină de aluzii şi simboluri, o lume a comentariului, a jocului secund, a oglindirilor repetate, cum este posibil râsul, hlizeala batjocoritoare ori înţelegătoare – totuna! – deriziunea insinuată subversiv în demna ţesătură a întâmplărilor narate?").

Zvonurile anamnzeie, tandreţea calofilă a memoriei, dinamica afectivă a spunerii se regăsesc mai ales în eseurile dedicate unor scriitori români pe care autorul a avut privilegiul să-i cunoască. În eseul *Radu Stanca şi Sibiul baladesc*, Nicolae Balotă e sedus de ritmurile confesiunii, configurând o biografie spirituală fastuos-ritualică a poetului, prezentând ipostazele eului liric ca măşti ce exprimă condiţia de victimă captivă în spaţiul melancolic al burgului transilvan („Dar, ori de câte ori deschid cartea poeziilor lui Radu Stanca, acest trubadur transilvan, companion ideal al unor tinereţi pe care el singur a ştiut să le păstreze pe veci, uzând de şiretlicul morţii mincinoase, un chip al Sibiului mă împresoară, acela al propriei mele vârste baladeşti. Căci, versurile lui Radu Stanca sunt, înainte de toate, rodul victorioaselor lupte ale tinereţelor unui poet care şi-a descoperit, de timpuriu, locul predestinat al vocaţiei sale. Un Sibiu fabulos, cetate medievală în care un dublu romantic al poetului urcă tăcut, cu mâinile la spate, îngusta stradă Fingerling, cu scări şi culoare obscure, cu stradele care-l înghit dintr-una-ntr-alta. Poetul a intrat, noaptea, în cetatea adormită, atras de apelul thanatic al turnurilor în care nimeni nu mai străjuieşte, al catedralei cu tuburile orgei în care heruvimii au amuţit, al acoperişurilor cu ferestre oarbe rânduite pe mai multe caturi").

Textele lui Nicolae Balotă se găsesc, aproape toate, la confluenţa dintre livresc şi confesiune, dintre rigoarea demonstraţiei şi sensibilitatea lirismului. Semnificative pentru această paradoxală configurare a scriiturii lui Nicolae Balotă sunt câteva aprecieri despre arta lecturii, din volumul cu acelaşi titlu: „Lectura nu mai trebuie să fie doar comuna înţelegere a semnificaţiei unor simboluri codificate, nici scrisul doar necesara comunicare a unor asemenea simboluri. Lectura ca artă se întemeiază pe o subordonare a lecturii informaţionale,

pe o deturnare a comunicărilor directe. De la alfabetarul prin care am bâjbâit copii, prin penibila silabisire şi psalmodiere a uceniciei noastre, până la deprinderile tehnic superioare ale compulsărilor şi colaţionărilor de texte, o cale duce, directă (...). Chiar dacă iubind cartea nu te preschimbi într-însa, simţurile tale toate participă la cunoaşterea ei delectabilă (...). Orice fel de lectură e deformatoare. Lectura ca artă, nu mai puţin decât altele. Atât că deformarea caută să se preschimbe aici în formare. Arta lecturii năzuieşte spre producerea unor forme noi". În Argument-ul la volumul Arta lecturii, eseistul recunoaşte, în fond, relativitatea valorilor literare, dar şi a comentariului asupra acestora, „relativitate impusă chiar de prezenţa autorului, a cititorului interpret, a scriitorului şi hermeneutului în comentariile sale. În cartea aceasta a atâtor cărţi, scribul interpret apare în textele sale ca şi pictorul ce se zugrăveşte pictând în propriile sale tablouri. Să-i fie iertată această ultimă deşertăciune".

Eseurile lui Nicolae Balotă surprind, însă, şi prin talentul de portretist al autorului, prin capacitatea de a surprinde, ferm şi expresiv, silueta unui scriitor, profilul unui temperament, reacţiile caracterologice ale unui artist, fluxul şi refluxul unei conştiinţe. Portretul lui Blaga, alcătuit din contraste şi antinomii, este extrem de sugestiv în această privinţă: „Sete de lumină – fugă de lumină, sete de tăcere – aspiraţie la cuvânt, tendinţe ambivalente constituie mareele, fluxul si refluxul acestui univers poetic… […] Acest tărâm este un continent al sensibilităţii, al sufletescului, al spaţiului psihic. Blaga e poetul animei în veşnică frământare, într-un continuu efort de autorevelare şi de autodepăşire. Desigur, nu înţelegem prin anima doar domeniul trăirilor subiective ale poetului, ci acela al unor experienţe depăşind această subiectivitate. Lucian Blaga nu este poetul unor aventuri existenţiale, ci ale unor experienţe esenţiale". În cazul lui Nicolae Balotă, există o permanentă glisare a frazei, de la ispita conceptualizării spre literatură, cu o implicare a temperamentului propriu în tectonica textului.

Aspiraţia spre clasicitate, vocaţia sintezei, fervoarea analitică, reflexivitatea sunt calităţile scrisului lui Nicolae Balotă, ce se întrevăd mai ales în eseurile sale, în care confruntarea apolinic-dionisiac este cât se poate de vizibilă. Gheorghe Grigurcu sesizează, de altfel, detenta raţională a enunţurilor, subliniind „forţa de transfigurare reflexivă" ce controlează viziunile şi enunţurile lui Nicolae Balotă: „Asemeni regelui Midas, «hermeneutul» transformă tot ce intră în raza percepţiei sale în asociaţii filozofico-estetice, în substanţă intelectualizantă". Este, desigur, semnificativă apetenţa eseistului pentru asocieri şi disocieri, dar şi pentru panoramarea unor tablouri ample ale literaturilor, în spirit superior didactic, ce asumă o anume pedagogie a valorilor şi idealurilor estetice. Eseist *par excellence,* lui Nicolae Balotă îi este consubstanţial un anume maniheism, rezultat din confruntarea între precizie şi rigoare analitică şi frenezia asocierilor şi analogiilor, toate acestea asumate printr-o autentică vocaţie a digresiunii. Gravitatea eseisticii lui Nicolae Balotă are drept suport tensiunea ideatică prin care sunt relativizate poncifele şi modele prestabilite, sensurile operelor literare fiind dramatizate, prin intermediul unei îndoieli metodice, prin care se insinuează în arhitectura eseurilor amprenta unui spirit neliniştit. Figura cărturarului, alura sa ascetică, efigia livrescă îşi extrag semnificaţiile dintr-un amestec de impersonalitate şi subiectivism, de retorică a ideii şi sobrietate expresivă, căci, pentru Nicolae Balotă, Cartea reprezintă, „prin excelenţă, *opus humanum.* Prin ea omul se *în-fiinţează* pe sine". Referindu-se la registrul particular al criticii literare, Nicolae Balotă subliniază fundamentele filosofice, estetice şi antropologice ale acestei discipline a spiritului uman: „Există o dublă fundamentare antropologică şi axiologic-estetică a intenţionalităţii critice. Pe de o parte, conştiinţa critică este solicitată din afară, ascultă un apel şi răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcţie de valorile pe care le reprezintă şi în primul rând de cele estetice, incită conştiinţa".

Revelarea semnificaţiilor umanului prin scriitura eseistică reprezintă o realitate clară a textelor lui Nicolae Balotă, texte ce se raportează nu doar la unele opere literare particulare sau la figurile unor autori mai mult sau mai puţin importanţi, ci şi la valorile fundamentale ale culturii dintotdeauna. Criticul este, observă Mircea Iorgulescu, „un cărturar cu vocaţie pedagogică, un învăţat care scrie doct şi metodic despre orice în scopul de a instrui, un literat fin care a asimilat numeroase cunoştinţe de pe variate tărâmuri şi le împărtăşeşte cu fervoare". Pe de altă parte, figura cărturarului, efigia sa ascetică, de alură didacticist-livrescă, e dominată de o atitudine impersonală, de o pregnanţă apolinică a trăsăturilor şi atitudinilor, de moderaţie şi sobrietate. Într-un emblematic articol, intitulat *Solilocviu în amurg*¸ Nicolae Balotă rosteşte o adevărată profesiune de credinţă, nu numai literară: „Am căutat să slujesc Cuvântul frumos (nu mi-e ruşine de acest epitet azi aparent vetust) în sfera literelor: dar am năzuit (şi, vai, am reuşit prea puţin) să-l slujesc şi în adevăr, căci am avut chemarea Logosului. Cel mai nevrednic am fost în slujba în care mi se cerea o altă, mai înaltă vrednicie, în slujba Verbului divin".

În ciuda formei apolinice pe care o îmbracă eseurile sale, Nicolae Balotă nu s-a ferit de polemicile literare, o mărturie peremptorie în acest sens fiind articolul *Direcţia nouă şi călinescianismul*, în care se arată că modelul călinescian nu mai poate fi urmat, în dimensiunea sa impresionistă, eseistul considerând că o critică estetică şi filosofică, lipsită de excese dogmatice şi de ticuri normative, e mult mai potrivită pentru generaţiile noi de scriitori. E limpede că opţiunea lui Nicolae Balotă se susţine mai ales prin ipoteza unei fundamentări filosofice a literaturii, corelate cu repudierea confuziei valorilor şi a accentelor subiective sau impresioniste.

Metoda critică pe care o ilustrează Nicolae Balotă porneşte de la analiza atentă, minuţioasă, a operei literare, surprinse în structurile sale intime, pentru ca apoi, prin analogii, comparaţii, corespondenţe şi filiaţii riguroase să se recurgă la un cadru de referinţă conceptual, la corelaţii şi semnificaţii generale în care opera respectivă să poată fi încadrată. Nicolae Manolescu remarcă şi el această „înclinaţie filosofică" a eseistului, cu accente de „pedagogie critică": „Autorul lui *Euphorion* gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) şi, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii şi a sensibilităţii, ci aşa-zicând ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meşteşugarului care construieşte planificat şi temeinic, o desfăşurare masivă de energie intelectuală în cea mai simplă demonstraţie care preschimbă critica într-o foarte serioasă şi metodică disciplină uzând în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii". În acelaşi timp, se poate observa că eseurile şi studiile critice ale lui Nicolae Balotă sugerează, subtil, arhitectura personalităţii autorului lor, cu sensibilitatea, preferinţele şi modelele sale culturale, cu relieful ei afectiv determinat de o pasiune livrescă, cu inflexiuni ale umanismului.

Metodologia critică asumată de Nicolae Balotă include analiza minuţioasă a structurilor şi sensurilor operei literare, urmată de cartografierea unui cadru de referinţă conceptual, prin apelul la analogii, corespondenţe, filiaţii şi convergenţe ideatice. Nicolae Manolescu remarcă şi el „înclinaţia filosofică" şi formele de „pedagogie critică" elevată din cărţile lui Nicolae Balotă: „Autorul lui *Euphorion* gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) şi, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii şi a sensibilităţii, ci aşa-zicând ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meşteşugarului care construieşte planificat şi temeinic, o desfăşurare masivă de energie intelectuală în cea mai simplă demonstraţie care preschimbă critica într-o foarte serioasă şi metodică disciplină uzând în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii". Pe de altă parte, din eseurile şi studiile critice ale lui Nicolae Balotă răzbate, ca din străluminarea complicată a unui palimpsest, arhitectura personalităţii autorului, cu sensibilitatea, preferinţele culturale, cu relieful său afectiv predeterminat de o retorică subtilă

a livrescului ce amorsează şi talentul de portretist al autorului, capacitatea sa de a surprinde, în linii ferme şi, în acelaşi timp, expresive, silueta unui scriitor, profilul unui temperament, reacţiile caracterologice ale unui artist, fluxul şi refluxul unei conştiinţe.

Un portret alcătuit din linii precise şi totodată insinuante ne oferă Gheorghe Grigurcu, care surprinde cu claritate efigia cărturarului: „Nicolae Balotă are ceva din înfăţişarea unui sacerdot al cărţii, tolerant-sever, cu o mare ambiţie ascunsă sub aparenţe de permeabilitate şi politeţe. E de statură măruntă, subţiratic, negricios, bine ras, în creştet cu o veritabilă tonsure, cu ochi orientali mari, aproape imobili sub arcade hieratice, dar străbătuţi de imperceptibili curenţi de nelinişte, cu o gură subţire, strânsă napoleonian, trădând gustul afirmării (...). Sobru în viaţa de toate zilele (deşi înveşmântat cu mare îngrijire), e un avid sublimat ce-şi rezervă apetenţele pentru zona ideală, cea scriptică. Dar de la altitudinea acesteia pare a jindui existenţialul a-i reface diligenţele şi îndoielile, elanurile şi slăbiciunile. O pendulare continuă între absolut şi contingent, între contemplativ şi practic îl distinge, răsucindu-i marea erudiţie către un anume pitoresc, nuanţându-i osârdia cu note omeneşti-preaomeneşti". Adevărul este că Nicolae Balotă se defineşte cel mai bine, poate, prin propriile sale cuvinte dintr-un interviu, percepându-se cu luciditate ca un „peregrin prin patria cuvintelor".

Scriitura autobiografică a lui Nicolae Balotă nu se bazează atât pe avatarurile corporalităţii sau ale cotidianului, chiar dacă şi eul diurn e documentat. În *Caietul albastru,* diaristul înregistrează treptele devenirii sale spirituale: freneziile cărnii se estompează, făcând loc unor reflecţii filosofice sau morale, dar şi unei nevoi de clarificare de sine, vizibilă mai ales în modulările propriului demers scriptural, concretizate în ritmica armonioasă a frazei, paralelismul afect/ scris, sau în arpegiile secrete ale enunţurilor.

În galeria cărţilor de memorialistică de la noi, *Abisul luminat* (Editura Cartea Românească, 2018) ocupă un loc privilegiat, prin timbrul suferinţei, asceza interioară şi dialectica întunericului şi a luminii pe care scriitorul le asumă, cu patos reţinut şi revelatorie sinceritate a confesiunii. Spectacolul ororii e notat de scriitor cu pregnanţă şi înfiorare. Tulburătoare sunt imaginile abisului infinit, ca şi revelaţiile căderii în adâncuri, traseul labirintic pe care îl are de străbătut cărturarul pentru a ieşi la lumină. Sunt înregistrate, în notaţii eliptice, frigul şi suferinţa, dar şi modalităţile prin care cărturarul, chinuitul „peregrin prin patria cuvintelor", încearcă să găsească modalităţi compensatorii în faţa unei realităţi imunde: rugăciunea, credinţa, sau cuvintele Psalmistului (*De profundis clamavi ad te Domine*). Strigătul din adâncuri, sentimentul unei căderi continue în străfundurile abisului suferinţei, prăvălirea pe povârnişuri, prin râpe – toate acestea reprezintă metafore şi simboluri ale durerii, ale căutării şi ale disperării unei fiinţe umane neliniştite, interogative prin definiţie, care încearcă să-şi găsească calea de acces spre orizontul speranţei, spre lumină, spre încrederea în sine şi în ceilalţi. O cale anevoioasă, dureroasă, dramatică, pe care cărturarul şi-o asumă cu luciditate şi abnegaţie.

*Abisul luminat* trebuia să facă parte dintr-o tetralogia memorialistică proiectată de Nicolae Balotă (I. *Tinereţe fără bătrâneţe*…; II. *Caietul Albastru*; III. *Abisul luminat*; IV. *Viaţă fără de moarte*…), tetralogie care, dacă ar fi apărut în aceste forme şi dimensiuni proiectate de autor, ar fi putut deveni „marea operă a începutului de mileniu în literatura română", cum spera Balotă. *Abisul luminat* este o carte ce transgresează graniţele literaturii memorialistice, fiind, în concepţia autorului, o „operă de autoficţiune", în care este radiografiat spaţiul carceral şi contextul social-istoric în care se încadrează reconstituirea perioadei de închisoare (1956-1964). Părţile ce alcătuiesc *Abisul luminat* (*Preludiu la o coborâre în infern, Interludiu tragicomic* şi *Destine deviate*) explorează un univers al damnării, o lume supusă brutal ideologiei comuniste, în care conştiinţele sunt silite să tacă, cenzura e atotputernică iar literatura autentică este ostracizată, laolaltă cu orice fărâmă de gândire liberă, necontrafăcută, căci, o spune răspicat Balotă, „revoluţia socialistă, în realitatea ei, trăda un nihilism cultural".

*Abisul luminat*, titlu cu irizări oximoronice, este o carte despre cădere şi speranţă, despre suferinţă şi iubire, despre damnare şi despre salvarea prin exerciţiul anamnetic. Cât de revelatoare sunt reflecţiile cărturarului despre „arta memoriei", cu toate străfundurile şi unduirile sale, artă născută din confruntarea necontenită a contrariilor (prezenţă şi absenţă, trecut şi prezent, plin şi gol): „Arta memoriei se naşte, aşadar, şi se hrăneşte din absenţă. Încercând iarăşi şi iarăşi să reînviu în cuvintele mele trecutul, ceea ce mă întâmpină la fiecare «pas» făcut în şi prin memoria mea este sentimentul acestei absenţe, sentimentul vidului, este un abis". La fel de semnificativă este, însă, şi imaginea labirintului, pe care o convoacă în paginile sale Balotă, într-un exerciţiu de invocare a propriei identităţi sfâşiate între trecut şi prezent, între universul interiorităţii şi o istorie devenită amintire: „Multă vreme după ce am ieşit din experienţa abisului închisorii, am continuat să visez că mă aflu tot acolo sau din nou acolo. Şi nici până azi nu am ieşit cu totul din acel labirint ascuns prin care nu încetez să peregrinez, de astă dată rememorându-l în cuvinte". *Abisul luminat* este, cum subliniază Carmen Elena Andrei, cea care îngrijeşte această ediţie, o „lectură care te convinge că Iubirea poate converti întunericul ignoranţei, al urii şi al oricăror acţiuni opresive în lumina speranţei şi a frumosului artistic".

Cărţile lui Nicolae Balotă seduc şi instruiesc, transpunând în irizările cuvântului idei trăite, printr-o veritabilă pasiune a erudiţiei. Efectul lor modelator este incontestabil. Demonstraţia riguroasă şi fluiditatea memoriei livreşti, exigenţa analizelor şi frenezia asocierilor, logica ideilor şi vibraţia afectivă, toate aceste antinomii ale scrisului alcătuiesc substanţa intimă a personalităţii autorului *Abisului luminat*.

## BIBLIOGRAPHY

Ion Vlad, *Convergenţe*, Editura Dacia, Cluj, 1972;
Liviu Petrescu, *Scriitori români şi străini*, Editura Dacia, Cluj, 1973;
Mircea Tomuş, *Răsfrângeri*, Editura Dacia, Cluj, 1973;
Al. Paleologu, *Simţul practic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974;
Mihai Ungheanu, *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975;
G. Dimisianu, *Valori actuale*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
M. Niţescu, *Repere critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974;
Aurel Martin, *Metonimii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
Cornel Ungureanu, *La umbra cărţilor în floare*, Editura Facla, Timişoara, 1975;
I. Negoiţescu, *Engrame*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975;
Nicolae Baltag, *Polemos*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978;
Cornel Regman, *Explorări în actualitate*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978;
Al. Dobrescu, *Foiletoane*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979;
Aurel Martin, *Paranteze*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981;
Gh. Grigurcu, *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981;
Gh. Grigurcu, *Printre critici*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983;
Valeriu Cristea, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj, 1992;
Virgil Ierunca, *Dimpotrivă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994;
Irina Petraş, *Panorama criticii literare româneşti*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001;
Ion Pop, *Viaţă şi texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Braşov, 2002;
Nicolae Balotă, *Peregrin prin patria cuvintelor* (ediţie realizată de Iulian Boldea), Ed. Europress, 2009;
Iulian Boldea, *Teme şi variaţiuni*, 2008;
Iulian Boldea, *Memoria salvatoare*, în revista „Apostrof", nr. 8, 2018.

# THE ALLEGORICAL TRAVEL TO RABELAIS

**Carmen Petcu**

**Prof., PhD, University of Craiova – Drobeta Turnu Severin University Center**

*Abstract: The great geographical discoveries of the Renaissance have been constituted an outstanding adventure of Europe's history having a strong impact to the political force of the countries and of the culture. The epoch of the great journeys is also the epoch of the literary ideas. The journey represents in the cognitive space of the XV-XVI centuries, an adventure of the extending of the reality to the edge of the fantastic fairytale. The journey represents for Rabelais an opportunity of searching of the truth, peace and eternity and of a spiritual centre. The journey of Rabelais' heroes is a mythological and a symbolic one. For, Rabelais this journey also represents the boldness to overcome the medieval mentality of being afraid of the open horizon. Travelling, the heroes will find out the reality, the ethnic and cultural past and the basis of existence.*
*Towards the end of the journey, self-knowledge will become the predominant element.*

*Keywords : journey , reality, existence, discovery, adventure.*

## 1. Introducere

Renaşterea a însemnat în istoria umanităţii inclusiv *epoca de aur* a marilor incursiuni geografice. Marile descoperiri geografice ale Renaşterii au constituit, privite în general, poate cea mai extraordinară aventură din istoria Europei, influenţând în modul cel mai profund dezvoltarea mondială în toate ramurile de activitate umană. Ele au reprezentat unul dintre factorii revoluţiei economice a Renaşterii, care, la rândul său, a influenţat în mod considerabil puterea politică a statelor, ca şi cultura Europeană. Epoca marilor călătorii este, deopotrivă, o epocă a ideilor literare. Renaşterea a contribuit astfel la dezvoltarea unei noi teme sciitoriceşti: *pelerinajul* inţeles ca misiune ştiinţifică, economică sau religioasă, ori ca *rătăcire,* ca evaziune onirică.

## 2. Călătoria alegorică - onirism şi factualitate

Explorările geografice au schimbat, pentru fiinţa umană, întregul ecran al realităţii: au contribuit la o mai fină şi diferenţiată atenţie aperceptivă; au creat un alt tip de asociere a noţiunilor; au imprimat un alt gen de gândire; au dus la formarea unor noi atitudini faţă de substratul real al lucrurilor; au modificat calitativ, datorită necesităţii adaptării la mediu, facultăţile orientării şi capacitatea de înţelegere. *Cunoaşterea geografică* a fost stimulată, în perioada Renaşterii, atât de primatul experienţei, cât mai ales de conceperea obiectului cognitiv ca fiind nelimitat (din insatisfacţia omului faţă de propria cunoaştere, din conţtiinţa că există încă o infinitate de date necunoscute care pot intra în experienţa sa rezultă o motivaţie extrem de intensă*). Niciodată până atunci, voinţa omenească, titanică voinţă de faptă - care acum se află potentată şi exaltată de umanism - n-a mai fost pusă în slujba unei atât de uriaşe curiozităţi, Aceasta o va face să înfrângă prejudecata oricărei neputinţe şi, printre altele, să escaladeze opreliştile spaţiului geografic, cele care, de milenii, contrariau latent setea sa de cunoaştere, nevoită să recurgă la succedanee fantasmagorice*[1] .

Dar călătoriile geografice au stimulat şi dezvoltarea elementelor de ordin material, legate de naşterea şi dezvoltarea capitalului financiar, în special.lar dacă epocile istorice anterioare au încurajat, în registrul moral, cumpătarea, Renalterea mizează, în

schimb, pe *capacitatea de risc* şi *spiritul de iniţiativă.*

După cum am subliniat, explorările geografice ale Renaşterii, împreună cu formele deschise de viaţă pe care le inaugurează, se vor repercuta inclusiv asupra structurilor lingvistice, ducând la apariţia unui filon exotic în literatură. Totodată, se extinde orizontul perceptiv şi se amplifică universul euristic al căutării.

*Călătoria reprezintă, în spaţiul cognitiv al secolelor XV - XVI, aventura dilatării realităţii până la marginea basmului fantastic.* Ea se adresează unei forme de viaţă cu anticipaţie *deschisă,* aptă deci la schimbări fundamentale, provenită din cele rnai nebănuite registre de cunoştinţe.

În acest punct de inserţie mentală vine şi se situează concepţia naturalistă a lui Rabelais asupra călătoriei. Practic, el preia primul mare flux de date şi relaţii noi, derivat din explorările geografice ale Renaşterii, şi il confruntă cu formele *închise* de viaţă din cogniţia şi experienţa medievală, elaborând un stil de interpretare modern, care generează o nouă *ontologie literară.* Astfel, călătoriile eroilor săi contribuie la transformarea profundă a fiinţei umane, fixând-o în contextul fără precedent al unui alt cadru *cosmic.* Procedând la periplul marin şi oceanic, Pantagruel şi prietenii săi recurg la un exerciţiu, în primul rând, anatomico-fiziologic: forţând atenţia ochiului şi alertându-1 cu imaginea unor aspecte atât de multiple şi de neobişnuite îi activează funcţia cunoscătoare; apoi, lasă gândirea deschisă solicitării lumilor depărtate, determinând-o să-şi prelungească intensitatea lăuntrică în exterior; de asemenea, orientează imaginaţia spre operarea cu asociaţii dintre cele mai însolite, după regulile de coordonare a reflecţiei (făcând, astfel, credibile fantasmagoriile şi născocirile). Acţionându-se într-un asemenea mod al reflectării literar-artistice, *Pantagruel* (care reproduce grotesc o călătorie oceanică) demonstrează că romanul modern debutează, pe de o parte, prin prezentarea unor motive directe sau numai prin consecinţele sociale ale respectivelor explorări geografice, iar, pe de altă parte, prin valorificarea întregului volum al *noii realităţi,* cu care ele au îmbogăţit exerciţiul ochiului şi al minţii omeneşti. Ideea de *lumi noi* sau *lumi uimitoare*,trezită de surprizele explorărilor geografice, sugerează şi eventualitatea descoperirii corespunzătoare a continentului uman, explorarea necunoscutului din om, pentru a se găsi *o lume* lăuntrică.

Călătoria reprezintă, în viziunea rabelaisiană - după opinia noastră - un prilej de căutare a adevărului, a păcii şi a veşniciei, a unui centru spiritual, ea constituind — dacă avem în vedere formaţia religioasă a autorului - un *drum iniţiatic şi o apoteoză.* Este vorba de un pelerinaj al căutării pământului făgăduinţei. Dar, într-un alt plan, călătoria exprimă, totodată, şi o dorinţă profundă de *schimbare interioară;* ea simbolizează o *aventură şi o cercetare* (care nu sunt, în fond, decât o căutare şi, cel mai adesea, un refugiu în faţa sinelui). Astfel, călătoria devine semnul şi simbolul unui perpetuu refuz de sine, un fel de *navigaţie pe marea interioară* (corespondentă traiectului acvatic exterior). Călătoria eroilor rabelaisieni este şi *mitologică* (o chemare a destinului, o transcendere a personajelor din *lumea cunoscută* în *lumea necunoscută*, plină de pericole, dar şi de comori) şi *simbolică* (în semn de coborâre lăuntrică, rătăcire spirituală, suferinţă şi bucurie a cunoaşterii de sine, prilej de purificare). Călătoria pantagruelică, de pildă, este una *reversibilă,* de ducere-întoarcere şi de depărtare - apropiere ( revenirea fiind deosebit de dramatică, deoarece incumbă toate aşteptările şi temerile, tensiunea eventualei împliniri şi a posibilului eşec). Spaţiul unei asemenea călătorii este demarcat de *punctele cardinale* (N-S, E-V), de direcţia deplasării (dreapta - stânga, sus -jos), de itinerariul toponimic al pelerinajului şi de elementele concrete auxiliare deplasării (corabia, încălţămintea, polul, insula, roata, stâncile, etc.). Punctele cardinale fixează cele patru direcţii ale spaţiului, cărora li se adaugă dimensiunea verticală (zenitul) şi dimensiunea interioara (centrul). Ideile scriitorului referitoare la originea vieţii şi la tărâmul zeilor şi al morţilor, ca şi la evoluţia ciclică se articulează în jurul celor două axe aşezate în forma de cruce (N-S şi E - V), care constituie împreună cu axa zenit sfera totală a spaţiului cosmic şi, în mod simbolic, pe cea a

destinului uman. Omul rabelaisian aparţine, prin călătoria sa, aerului (vântului), focului (pasiunii interioare, arderii), pământului (rădăcinilor vegetale ale copacilor) şi apei (refugiului marin sau oceanic, imersiunii în condiţia primordială a înotătoarelor). Abandonat valurilor, el rătăceşte pe tărâmuri fantastice, într-o confruntare cu propria soartă.

Totodată, pentru Rabelais, călătoria înseamnă cutezanţa de a depăşi mentalitatea medievală a temerii de orizontul deschis şi a cantonării în finitudinea precară[2]. Astfel, în scena furtunii, fricosul Panurge (care reprezintă tocmai tipul omului *vechi*, de dinaintea Renaşterii) se vede profund ridiculizat pentru spaima saîn faţa elementelor naturale dezlănţuite; în schimb, se bucură de toată admiraţia autorului fratele Jean, personajul activ, curajos, care, cu sânge rece, face faţă primejdiilor.

Dacă în Evul Mediu, eroismul nu era o atitudine în ecuaţie cu natura, ci numai cu ornul (constând în lupta individului uman cu sinele limitat)[3] - în Renaştere, cutezanţa se pune în termeni de confruntare cu mediul exterior (iar François Rabelais foloseşte excepţional in romanul lui această schimbare de optică). Renaşterea nu reprezintă atât o victorie asupra omului, cât mai ales o victorie asupra Naturii - iar călătoriile geografice au constituit un imbold relevant în acest sens. Acest fenomen de *titanism* (care se adaugă noii propensiuni către infinitul cunoaşterii şi către infinitul puterii) este dat de stăpânirea bunurilor economice şi aduce o mutaţie fundamentală în structura intimă a demnităţii umane, instrumentul moral al noii concepţii reprezentându-l *curiozitatea perpetuă şi voinţa infinită* a cuceririi Necunoscutului. Explorările geografice ale Renaşterii au contribuit atât la împrospătarea intuiţiilor realităţii şi la descoperirile concrete, cât şi la conturarea unei noi literaturi, ce mizează pe inedit, în detrimentul *locurilor comune* din scriitura precedentă (fapt ilustrat în mod semnificativ de cărţile lui Rabelais). Pornind de la *fantasticul mitic*, alimentat de Antichitate, omenirea a traversat *fantasticul ignoranţei*, specific Evului Mediu, pentru a ajunge la probitatea celebrului fenomen iluzoiu cunoscut sub numele de "mirajul depărtării", pe care l-a încercat Renaşterea, iar de aici, la *refugiul oniric*, generat de epoca romantică. În plan literar, noul contact stabilit de om cu o Natură îndepărtată, reprezintă contrapartea cea mai desăvârşită a tablourilor luxuriante date de Rabelais în romanul său (similar, în literatura vremii, unor Camões sau Balbuena).

Dar elementul natural nu se reflectă în zona perceptivă umană numai sub aspectul plinătăţii şi al splendorii, ci şi sub acela al ruinii, al paraginii şi al pustiului. În toate sensurile, - Natura solicită atenţia omului în primul rând prin proporţiile imense în care i se arată.

### 3. Exotism şi insularitate utopică

Noua deschidere a omului renascentist spre receptarea acelui flux uriaş de noţiuni, înserat în conştiinţa sa de explorările geografice, nu se aplică numai la *valorile spaţiale,* ci şi la *vectorul temporal,* pentru că fiecare spaţiu (cu componentele sale cantitative şi calitative) este, în mare parte, produsul unui timp care a lucrat în el. La Rabelais, de pildă, *înaintarea în spaţiu este o coborâre în timp,* deoarece tot ceea ce eroii întalnesc în călătoriile lor aparţine unei monstruozităţi a trecutului, unor reminiscenţe, unor neîmpliniri. Aşa, de pildă, este privită realitatea ecleziastică (precum o anomalie, ca ceva grotesc), pe care autorul o reliefează într-o alegorie satirică: în primul rând, el se folosea de un pretext excelent (era epoca marilor navigaţii şi descoperiri geografice, trecuseră abia cincizeci de ani de când Columb descoperise America, iar Vasco da Gama ocolise Capul Bunei-Speranţe, şi doar un sfert de veac de când Magellan găsise un drum spre Indii prin strâmtoarea ce-i poartă numele; Rabelais ştia că imaginaţia cititorilor era obsedată de aceste uimitoare expediţii, şi, de asemenea, că francezii nu voiseră să rămână în urma rivalilor lor spanioli sau portughezi). În al doilea rând, autorul foloseşte un ton ironic la adresa naivei credulităţi a contemporanilor săi sau a născocirilor fantastice, satira sa extinzându-se şi asupra exagerărilor în general ale geografilor şi călătorilor din vremea respectivă (iar pentru a fi credibil şi cunoscător al realităţii descrise, el apelează la un limbaj de specialitate aproape ermetic, de o mare precizie şi cu o mare bogăţie de termeni nautici). Iar în al treilea rând, Rabelais

speculează ideea de *exotism* spre a se *îndepărta* de realităţile sociale şi politice în care trăia (fiindu-i mult mai confortabil, din punct de vedere al securităţii sale, să critice Biserica folosindu-se de anumite ţinuturi imaginare şi de *personaje* groteşti, la o distanţă ce l-ar fi scutit, cel puţin în aparenţă, de asocierea lui imediată cu ceea ce se întampla în peisajul ecleziastic francez).

În fond, prin episoadele sale alegorice, plasate *spaţial,* romanul este în cea mai mare măsură o carte a actualităţii şi a ideilor autorului asupra problemelor *timpului.* Astfel, în episodul furtunii, navigatorii întâlnesc *nouă corăbii încărcate cu călugări, iacobini, iezuiţi, capucini, ermiţi, augustini, bernardini, celeştini, teatini, egnatini, amadeeni, cordelieri, carmeliţi şi alţi sfinţi părinţi, care se duceau la conciliul din Chosil ca să statornicească articolele credinţei împotriva noilor eretici.* De bucurie, Panurge le dăruieşte şaptezeci şi opt de duzini de şunci, *pentru sufletele morţilor,* dar, contrar aşteptărilor sale, întâlnirea călugărilor nu le aduce decât nenoroc navigatorilor, declanşând furtuna. (Or, cititorii vremii desprindeau uşor înţelesurile acestui episod ce simbolizează catastrofa cu care politica Bisericii şi hotărârile Conciliului din Trento ameninţau liniştea şi prosperitatea Franţei). Factorul temporal implică, practic ideea de rădăcini, de *trecut,* de *lucru depăşit*, de anacronic, deci de *spaţiu anterior*. Dar coborând în tradiţia populară (pentru a-şi lua stilul de abordare literară) şi în realitatea medievală (pentru a critica-o), Rabelais nu vine cu o trăire sau o gândire de visător, ci cu viziunea unui scriitor lucid şi a unui comentator sever şi extrem de realist. Scriitorul se dovedeşte a fi un maestru al intensităţii sugestive, în speţă al climatului fatidic; într-o atmosferă de taină şi de presimţiri apăsătoare se află evocată, cu ecouri de amploare istorică, agonia unui *timp*. El îşi plasează eroii într-o altă vârstă a timpului, în categorii stranii, decise de cufundarea integrală într-un volum mitic şi ritual; limba şi literatura primesc elemente cu totul noi, structurate pe motivaţia axei exotice. *Spaţiile geografice* descoperite în Renaştere s-au însoţit adesea şi cu *timpii* lor originari, spre a dezvolta o astfel de nouă orientare a minţii şi înţelegerii umane; faptul a adus o consolidare a lor în teren cognitiv, unde s-au păstrat astfel şi anumite arhetipuri, în felul acesta *istoria exotică* devenind complementul în adâncime al *geografiei exotice.*

Cum era de aşteptat, explorarea planetei s-a izbit de mari dificultăţi şi a dezlănţuit adesea drame putemice. De exemplu, proporţiile luate de motivul furtunii, din romanul rabelaisian, pun în evidenţă gradul de intensitatepe care l-a dobândit în asemenea împrejurări lupta cu Natura. Totodată, pentru noile cuceriri în cunoaşterea omului, la scriitorul francez apar la fel de interesante şi conflictele între mentalităţi diferite.

Formele deschise, provocate de explorările geografice ale Renaşterii, aduc o *descentrare* a conştiinţelor: achiziţiile noi se adaugă, fiecare cu centrul său, la cunoaştere, devenind scopuri în sine ale acestei cunoaşteri, şi nu simple mijloace de consolidare a unei vechi matrice închise. În legatură cu acest aspect, replica literară rabelaisiană se manifestă sau prin înfierarea agresorilor (fizici şi morali), sau prin mila faţă de victime.

Unele motive literare legate de începutulcălătoriilor oceanice din Renaştere prezintă anumite asemănări, dar numai aparente, cu străvechiul început al navigaţiei greceşti pe Mediterană (aşa cum apare el în *Odiseea* homerică). Dintre aceste trăsături de similaritate se desprinde, în primul rând, evocarea comună a *insulei* (dar şi funcţiunea fundamental deosebită a acesteia în cadrul noilor călătorii). Entitate concretă a toponomiei voiajului marin şi oceanic, deschidere şi popas totodată, insula simbolizează inclusiv *centrul spiritual*; ea prefigurează dorinţele, aspiraţiile, idealul, paradisul pierdut. Insula este, de asemenea, o lume redusă, o imagine a cosmosului, completă şi perfectă, pentru că ea prezintă (inclusiv la Rabelais) o valoare de sacralitate concentrată (amintind de templu şi de sanctuar). Simbolic, insula desemnează un loc opţional de ştiinţă şi de pace într-o lume agitată şi coruptă. Căutarea insulei face parte din marele scenariu al *percepţiei imortalităţii* - iar Pantagruel şi camarazii săi caută mereu, în ei sau în afara lor, mereu alte insule, înfăşurate

în mister ca in propriul descantec...

În Renaştere, insula nu mai reprezintă un *accident*, ca în Antichitate, ci un *scop,* iar navigatorul nu mai apare ca un *vizitator,* ci ca un *posesor.* Pe de altă parte, localizarea ei nu mai este limitată, ci extinsă la nivel planetar. Expediţia secolelor XV - XVI implică, în acest sens, *căutarea deliberată* a insulei, obiectivul posesiunii ei, precum şi spaţiul vast nedeterminat, în care ea poate fi descoperită.

Apologia facută de Montaigne primitivului din noile ţinuturi, proclamând superioritatea sa morală şi socială asupra europeanului (pe baza căreia el atacă dreptul pozitiv în vigoare) te duce cu gândul la faptul că acest individ rudimentar (dar pur) nu poate fi decât locuitorul insulelor adică primul indigen cu care europeanul a luat contact şi pe care l-a cunoscut mai înainte de a aborda continentul american. Tocmai de aceea, pe de o parte, visarea unei societăţi mai bune pleacă de la exemplul acelor insulari, iar pe de altă parte, suveranitatea motivului insular apare la toţi autorii de viziune utopică ai vremii (inclusiv, şi în special, la Rabelais). Faptul este atât de evident, încât şi atunci când unii dintre aceşti scriitori nu desemnează ca atare ţările în care imaginează utopiile lor, ei fac să ne dăm seama că tot o insulă sau nişte insule alcătuiesc punctul de plecare al ideilor pe care le dezvoltă. Aşa este, bunăoară, cazul lui François Rabelais. Fără să specifice natura ţării lui Gargantua şi a lui Pantagruel, dar numind-o Utopia, el se autorizează de la insula cu acelaşi nume a lui Thomas Morus[4].

De asemenea, extrem de interesant apare cazul Dipsodiei sale de la începutul Cărţii a III-a., unde este vorba de cazul special al unei utopii privite sub aspectul comportamentului colonial[5]. Localizat spaţial, punctul de plecare al autorului francez este acelaşi cu al lui Bartolomé de Las Casas şi, mai târziu, al lui Montaigne, adică exterminarea populaţiei indigene din Marea Caraibilor (deci tot dintr-o regiune insulară). Numai că Rabelais merge mai departe: el depăşeşte momentul de denunţare a crimelor şi ajunge la postularea remediilor în cadrul unei utopii coloniale. Cu alte euvinte, el oferă exemplul unei colonizări ideale (aşa cum ar dori personal să fie): Dipsodia fiind o ţară în parte pustie şi cu populaţie rară, coloniştii trebuie să reprezinte compensaţia unei lipse, iar nu o calamitate, scopul lor fiind acela de a *împrospăta, a popula şi a împodobi (* aducând cu ei meşteşugari care să ilustreze toate meseriile şi profesori care să predea toate artele liberale); ei trebuie să se poarte atât de uman şi de binevoitor cu populaţia dipsozilor şi să le aducă atâtea facilităţi în viaţă, încât aceştia să regrete profund că nu i-au cunoscut de mai mult timp pe Pantagruel şi pe utopienii săi. Faptul că respectiva utopie reprezintă o versiune ideală, şi ca atare, o copie negativă a faptelor reale, petrecute în arhipelagul caraib, se poate constata şi din următorul paragraf: *Chipul de a întreţine şi de a păstra ţările cucerite nu este de a jefui popoarele lor, de a le împila, de a le zdrobi sub corvezi, de a le ruina, de a le vătăma, de a le ţine sub ascultare lovindu-le cu drugi de fier - într-un cuvânt, de a mânca şi a devora aceste popoare.* În această frumoasă enumeraţie, atât de specifică pentru stilul scriitorului - subliniază Edgar Papu - el nu face decât să prezinte tot exacţiunile cunoscute, doar că le precedă de un *nu* dezaprobator în vederea remediului său utopic. Un asemenea program, atât de generos (care, de fapt, nu va fi niciodată aplicat pe plan colonial, dar care, în schimb, prezintă unele puncte surprinzător de moderne, comune cu ideea de astăzi a ajutorării ţărilor înapoiate) pleacă, deşi nedeclarat, tot de la o realitate geografică insulară[6]. Utopia rabelaisiană reprezintă, pe planul literar al timpului respectiv, un demers tipic rezolutiv la existenţa unor forme anacronice şi corupte ale vieţii, soluţiile propuse având un caracter homeopatic[7].

Faptul că pelerinajul acvatic constituie cel mai bun pretext în vederea realizării dernersului cognitiv se poate vedea şi din pasajul în care Pantagruel, distingând tranşant două categorii de rătăcitori pe mare (unii în căutare de bogăţii, alţii mânaţi de impulsul curiozităţii dezinteresate), îi răspunde unui bătrân macreon (care-şi arată uimirea că vasul pe care naviga ceata pantagruelică scăpase de furtună) că *Prea Înaltul ţinuse seama de simplitatea şi dragostea curată a oamenilor săi, care nu călătoreau pentru câştig şi nici pentru trafic de*

*mărfuri. Doar un singur motiv îi mânase pe mare, şi anume dorinţa studioasă de a vedea, de a învăţa şi de a cunoaşte.* Prin urmare, chiar dacă nu scapă nici ei tentaţiei care era pe atunci un fel de boală a secolului *(călătoria aventuroasă* spre ţinuturi depărtate), eroii lui Rabelais se îmbarcă dintr-o dorinţă de ordin cognitiv şi din impulsul de a duce dreptatea şi libertatea acolo de unde ele fuseseră izgonite. Ţelul *aventurierilor* rabelaisieni este, aşadar, cu totul opus obiectivului burgheziei din era celor mai importante descoperiri geografice. Trăind cu atâta intensitate viaţa acelor vremuri, Rabelais n-a putut fi străin de vâlva pe care acele descoperiri au provocat-o în întreaga lume[8].

În sfarşit, este bine să menţionăm că, în baza unei concordanţe evidente a faptelor relatate cu realitatea efectivă, călătoria pantagrueliştilor urmează acelaşi traiect ca şi expediţia lui Jacques Cartier (care, pornind în 1534, la ordinul regelui Francisc I, din portul Saint Malö, urma să descopere un nou drum spre China, mergând spre vest, prin Oceanul Atlantic), după cum se poate constata din capitolul I al Cărţii a IV-a: *Dis-de-dimineaţă au ridicat pânzele în bătaia vântului de la răsărit, iar timonierul Jamet Brayer, căpetenia celorlalţi cârmaci, a însemnat drumul şi a potrivit acul busolei. Planul lui, pe care Xenoman l-a încuviinţat pe de-a-ntregul, era să ajungă la Oracolul Sfintei Butelci, adică în India de Sus, lângă hotarul Chinei, pe o altă cale decât aceea folosită de portughezi. Călătorii portughezi treceau Ecuatorul, ocoleau vârful Bunei-Speranţe, la capătul de miazăzi al Africii, încălcau echinoxul şi făceau un înconjur mare, ferindu-se de a se apropia prea mult de pol. Mai nimerit era, aşadar, să ţină paralel linia cercului care trece prin India, să înconjoare polul spre asfinţit, aşa încât, pătrunzând în ţinuturile de miazănoapte, să rămână tot timpul în apele Mării Îngheţate, la înălţimea portului Olone, fără a se ridica mai sus. Acest plan le-a fost călătorilor noştri de mare folos, căci, fără să întîmpine vreo primejdie şi fără să piardă un singur om, au făcut drumul până în India de Sus în patru luni, pe când portughezii, înfruntând încercări nenumărate şi suferind pagube grele, n-ar fi ajuns acolo nici în trei ani.*

Călătorind, eroii cunosc realitatea *orizontală* a lumii - dar nu numai factualitatea contemporană lui Rabelais, deoarece pelerinajul lor are în special o dimensiune *verticală,* fiind orientat, în egală măsură, către *profunzimi,* către cunoaşterea *trecutului,* istoric şi cultural şi, în ultimă instanţă, către cunoaşterea *temeiurilor ultime ale existenţei. Deplasarea pe mare, de la o insulă la alta, nu este decât un pretext fiecare escală reprezentând, de cele mai multe ori, prilejul înfăţişării, sub formă alegorică, a unor aspecte din societatea vremii. Însă conform analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos, cunoaşterea lumii exterioare echivalează cu cunoaşterea de sine, care, spre sfârşitul călătoriei, va deveni elementul predominant*[9]. Astfel, Pantagruel este un savant autodidact pasionat de minele antice, botanică, drept, lingvistică, navigaţie, oniromancie, alchimie, etc. "El a ştiut să conducă flota la Oracol. Nu în felul lui Dante - a cărui creaţie este în întregime vizionară - , ci în modul propriu Renaşterii, adică îmbinând profanul cu divinul şi dirijându-le către spiritual[10].

## 4. Încheiere

Secolul al XVI-lea renascentist francez a fost unul îndrăzneţ, realist cu puternice valenţe naturaliste. Un secol curajos, pentru că a mizat pe spiritul temerar al Evului Mediu. Naturalist, raţionalist şi prieten al plăcerii, deoarece a cultivat arta de a gândi şi de a trăi frumos ; echilibrul, cerebralitatea şi pasionalitatea Franţei se împacă excelent în acest veac. Este un secol al voluptăţii, dar şi al înţelepciunii; unul al conflictelor, dar şi al gingăşiei şi purităţii. Eleganţă şi manierism de contrast, frumuseţe platonică şi imagine grotescă, plăcere şi durere, naturaleţe şi truc, caldă emoţie şi luciditate tăioasă. Înălţare şi primejdie, iubire şi rug. Renaşterea a oferit omului totul, lărgindu-i graniţele până la limita închipuirii, determinându-l să mergă mereu mai departe, pe pământ, spre cer, în el însuşi.

**BIBLIOGRAPHY**

1. Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noile structuri literare,* E.P.L.U., Bucureşti, 1967, pp 24-25.

2. In plan religios, este vorba de obligativitatea preceptului umilinţei, impus de către Biserica inchizitorială - potrivit căruia, dată fiind insignifianţa şi nimicnicia sa, fiinţa umană trebuie să îndure cu seninătate orice durere şi pedeapsă a acestei lumi (pentru a se bucura de o rasplată în *lumea cealaltă*), să nu spere şi să nu facă uz de cunoaştere (să creadă doar, fără a cerceta), să se mulţumească numai cu puţinul care i se dă (pentru a merita mai mult în *lumea de apoi*), să nu îndrăznească a visa dincolo de condiţia sa de creatură efemeră.

3. *Această veche accepţie limitată a eroismului se oprea în forţele distructive ale Naturii, privite fie ca divinitate, fie numai ca semn sau ca instrument al voinţei divine. Dar nu numai aspectele naturale imediat primejdioase aveau un asemenea efect ci şi cele care răspundeau doar unei anumite facultăţi de adaptare* (Edgar Papu, *op. cit.*,p. 52),

4. Thomas Morus nu-şi fixează în mod arbitrar ţara utopică pe un pământ insular; modelul său prim, pe care-şi cristalizează apoi propriile idei, pleacă de la o existenţă reală a unei insule precis determinate, legată de explorările geografice ale Renaşterii.

5. Nici această ţară (Dipsodia) nu este denumită *insulă* de către el. Capitolul respectiv poartă, însă, următorul titlu: *CumPantagruel a strămutat o colonie de utopieni în Dipsodia.*

6. Edgar Papu, *op. cit.p. 189.*

7. *Unele dintre consecinţele morale dazastruoase, desprinse din explorările geografice, îşi caută remediul tot în aria acestor explorări. Nurnai că acum ele nu mai acţionează pe calea ultimă a urmărilor şi repercutărilor, ci pe aceea a realităţilor prime şi directe, aflate în idealul «omului natural* (Edgar Papu, *op,cit.*, p. 198).

8. Succesiunea faptelor petrecute (1487: Bartolomeu Diaz trece Capul Bunei Speranţe; 1498: Vasco da Gama face ocolul Africii, ajungând în Calcuta; 1519: Magellan îşi începe călătoria în jurul lumii, pe care o termină del Cano în 1522, etc.) nu se putea să nu fie însoţite şi de dezlănţuirea fanteziei atât a descoperitorilor, cât şi a celor rămaşi acasă (mai ales) - pentru care noile regiuni aflate trebuiau să fie numaidecât extrem de curioase prin aspect, populaţie şi moravuri. Era un prilej foarte propice pentru un romancier, şi Rabelais 1-a folosit dându-şi seama că-şi putea realiza astfel două ţeluri deodată: satisfacerea intensei sale dorinţe de creaţie, şi atacarea duşmanilor săi într-o formă care - după cum credea el - îl punea la adăpost de urmărirea lor (cu toate că lucrurile nu s-au petrecut întocmai, deoarece toate volumele publicate de el au fost interzise).

9. Liviu Cosma, în *vol. cit., pp. 144-145.*

10.Manuel de Dieguez, *Rabelais par lui-même,* Ed. du Seuil, Paris, 1960, pp. 123-124.

# FICTIONAL SPACE AND IDEOLOGICAL DEVELOPMENTS IN UPDIKE'S RABBIT, RUN AND RABBIT REDUX

**Eduard Vlad**

**Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa**

*Abstract: The current essay considers the ways in which civitas, urbs, and polis, public space and domestic place are "tainted", assuming artistic shape in the complex relationship between the fictional spaces of John Updike's first two novels of his Rabbit Tetralogy and significant developments emerging in the 1950s and 1960s in America. Rabbit, Run and Rabbit Redux, as the first segments of what came to be called John Updike's Rabbit Tetralogy, contribute to a more comprehensive cultural and ideological landscape and the cultural and socio-political world in which the novels were created, published, and received.*

*Keywords: literary cartography, civitas, urbs, polis, ideology.*

Like apparently neutral landscapes, as well as other kinds of scapes, such as Arjun Appadurai's,[1] space and urban place are far from "innocent", showing fluid, but dynamic power configurations featuring conflict and confrontation. Gearoid O Tuathail stresses the "lack of innocence" of the spaces and places of geography as a whole: "Although often assumed to be innocent, the geography of the world is not a product of nature but a product of histories of struggle between competing authorities over the power to organize, occupy, and administer space".[2] Like geographical (and geopolitical) spaces and places, fictional ones are also "tainted" by competing discourses, displaying ideology and power coordinates. Updike's are no exception.

What follows considers the ways in which *civitas*, *urbs*, and *polis*, space and urban place are "tainted", assuming artistic shape in the complex relationship between the fictional spaces of John Updike's first two novels of his *Rabbit Tetralogy* and significant developments emerging in the 1950s and 1960s in America. *Rabbit*, *Run* and *Rabbit Redux*, as the first segments of what came to be called John Updike's *Rabbit Tetralogy*, contribute to a more comprehensive cultural and ideological landscape and the cultural and socio-political world in which the novels were created, published, and received. This involved an ideological framework that shows American experience as affecting an average WASP American citizen, Harry Angstrom, in the decades associated with The Cold War and with the early, defining episodes of what has been called by such people as Henry Robinson Luce "the American Century".[3] That was an age accommodating a variety of perceptions of a world of clashing ideologies whose intensity grew from the so-called conformist 1950s through the countercultural 1960s going through the Culture Wars years and the following decades up to what Francis Fukuyama would describe as "the end of history and the last man" in his

[1] Arjun Appadurai. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy".*The Globalization Reader*.Fifth Edition.Ed. Frank J. Lechner and John Boli. Wiley Blackwell, 2015: 97-103.
[2] Gearoid O Tuathail. *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. London: Routledge, 1996: 1.
[3]In Eduard Vlad.*Dictionar polemic de cultura americana*. Iasi: Institutul European, 2012: 28-29. According to Luce, the American century did not begin around 1900, but it was to be heralded by America's impending involvement in WW II.

eponymous, and controversial, 1992 book[4]. For the sake of brevity and considering the inevitable constraints of one particular essay, the current essay does examine the whole of Updike's narrative itinerary all the way to "the end of history and the last man", focusing on the first two novels and the first two decades, examining both the connections between representations of space and place on the one hand and attending ideological features of the time associated with these representations on the other, and between these configurations - space, place, inner expressions of ideology - and the defining characteristics of each of these two decades (the "outer" ideology). All this complex and comprehensive literary and ideological landscape displays dynamic and conflicting features and dimensions.

How do the landmarks and overall patterns of urban space in Updike's work contribute to a better perception of ideological clashes and negotiations and in what ways are they linked to the drama and thematic framework of a changing fictional world, which, transcending its inevitable artificiality, is much more about "the State of the Union" in the Cold War decades than about the tribulations, sometimes pathetic, often comic, often unpolitically correct, of one particular character, Harry Angstrom, as seen from a 21st century perspective?

The first set of the Rabbit novels (*Rabbit, Run* and *Rabbit Redux*), shows significant developments in Updike's vision spanning, and having to do with, America's first two decades of its postwar history. The two novels link place, space, mapping and character to aspects of American identity in their respective narratives, each of them set one decade apart, providing a comprehensive framework and point of reference. This conjunction stresses the importance of what Robert T. Tally, Jr. describes in terms of "literary cartographies". "Literary cartographies" is the title, while "spatiality, representation, and narrative", showing the above-mentioned conjunction, is the subtitle of the 2014 volume that Tally edited.[5] Most, if not all, novelists are literary cartographers, and John Updike is particularly conspicuous as far as his "cartographic impulse" is concerned.

*Rabbit, Run*, published in 1960, has more to do with a response to, and an attempt made by a young man to escape the middle class conformism of the previous decade. The main points of "cartographic reference", so to speak, are the geographic relationships between the town of Mt. Judge, where Harry Angstrom lives at the end of the 1950s, and the adjoining city of Brewer, Pennsylvania, where he works. In which ways are the meanings associated with *civitas* and *urbs* relevant to Harry Angstrom and his identity narrative in this first Rabbit novel?

Yi-Fu Tuan, in his "The City as a Moral Universe", notes the main meanings that the city has had since ancient times, as well as a perceived tendency, which he significantly describes in the past tense: "Since classical antiquity the city has had two principal meanings in the West: human relationships (*civitas*) and built forms (*urbs*). For a long time the former was dominant".[6] That is, integration, cooperation, human progress were seen as the highlights of the Enlightenment project of modernity. This project, for obvious patriarchal reasons, neglected unresolved conflicts, tensions and injustice having to do with one central area of human relationships: gender. The civic sense, civility, as well as the Protestant work ethic grew together in the shape of *civitas* in urban settlements. Then, in an age of combined affluence and anxiety (consider the name of Angstrom), the increasing appeal of consumerism, as the new opium of the people, to borrow Marx's famous phrase**.** In addition

[4]It is worth noting that Fukuyama's volume and its title's apparently apocalyptic statement (*The End of History and the Last Man*. Free Press, 1992) was significantly preceded by a mid-1989 article, published in *The National Interest*, assuming a less assertive title: "The End of History?"

[5]Robert T. Tally Jr, ed. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. New York and Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

[6]Yi-Fu Tuan."The City as a Moral Universe".*Geographical Review.* Vol.78. No. 3 (Jul., 1988): 316.

to human relationships and built forms, which might justify the "moral universe" of urban settings, in addition to the city of Brewer (mainly featuring work and human relationships) and its suburb, the town of Mt. Judge (home address, family and neighbors), Updike's narrator adds another important, ominous presence: the mysterious form of relief that gives its name to the town: the mountain. The presence of the mountain will add an irrational, anti-Enlightenment dimension to Rabbit's narrative and Updike's cartographic designs, encouraging psychoanalytical readings.

Before the mountain Mt. Judge is mapped into *Rabbit, Run*'s cartography, the reader first sees Harry Angstrom clowning around with a bunch of kids playing basketball in his neighborhood. On his way home, he catches sight of the children, grabs the ball, engages in a short match, shows how good he still is at the game. The kids are unimpressed, though. Who is this stranger who is spoiling their sport? By this short intimation of the past prowess and fame Harry had had as a teenager, one will soon see, and the protagonist will soon be painfully aware of this condition, his present, unheroic failure as a young adult with a glamorous sporting history.

For the time being, Harry, or should one already call him Rabbit, picks up his folded coat and starts running up an alley, past a deserted ice plant which already sets the coordinates of a post - T.S.Eliot waste land, not in April, the cruellest month, but in March, which might show promise, as one might anticipate from a hint in these lines: "Ashcans, garage doors, fences of chicken-wire caging crisscrossing stalks of dead flowers. The month is March. Love makes the air light […] Things start anew".[7] For a moment he feels "the fresh chance in the air" (Ibid.), throws his pack of cigarettes. What follows is his optimistic running uphill, thus territorializing part of the topographic space of the neighborhood in which he lives.

He goes up Wilbur Street, then past a block of homes, pictured as "small fortresses of cement"(Ibid.), obviously suggesting not the integrative power of *civitas*, but an expression of individualism. On his way, he walks past another development of frame homes going uphill, symbolically each one surpassing the previous one by a tall man's height (six feet) like a staircase (social ladder?), but without preserving the optimistic connotations of the protagonist's initial ascent. The urban picture turns bleak: on the steep slope, with each house rising above its neighboring dwelling on this topographic and social staircase, each house features a pair of "wan windows, wide-spaced like the eyes of an animal", while the fronts are "scabby clapboards, once white"(8). This is an urbanscape or suburbanscape which, initially suggesting competition and social mobility, acquires the connotations contributed by "wan", "scabby", and the eyes of a desperate (trapped?) animal.

Rabbit soon reaches his own home, which looks like the ones below and above it. Like the previous perceptions of specific neighborhood features, "His downstairs neighbor's door across the hall is shut like a hurt face"(Ibid.). Some other details might convey an even more pronounced symbolic significance, though: "The wood steps up to it are worn; under them there is a cubbyhole of dirt where a lost toy molders. A plastic clown"(Ibid.). The clown might have something to do with his clowning around a little earlier, or maybe soon afterward as well. As for the "cubbyhole of dirt", which obviously has little to do with either *civitas* or *urbs*, one might associate it with subsequent images of one particular "heart of darkness".

The family scene which ensues in the private space of the home is obviously meant to justify Rabbit's imminent flight from his domestic duties. The cluttered inner space as place is dominated by two presences: a television and a woman avidly watching it. The centrality of

[7] John Updike. Rabbit Angstrom: *The Four Novels*. New York/London/Toronto: Alfred A. Knopf, 1995: 7. Henceforth, all references to Rabbit, Run and Rabbit Redux will refer to this edition, consisting of simple, parenthetical page references.

television in the private place of the American home had become unquestioned by the time in which the novel was set, as Martin Halliwell notes: "Nearly 90 per cent of homes had a TV set by 1959 and as a cultural artefact it was virtually impossible to avoid".[8] It should be said from the beginning that, in the rhetoric of this patriarchal novel, the television is not meant to tear husband and wife apart, on the contrary. Rabbit and Janice have both replaced books and the radio with TV viewing as main mass-cultural activity, although the protagonist is shown to be fed up with excessive Tootsie Roll advertising: "He's seen it fifty times and this time it turns his stomach"(10).

Janice, Harry's wife, is shown to be pregnant, drunk, chain smoking, enslaved by television, the new, stultifying propagator of mass culture and its inherent consumerism. She is not trying too hard to avoid becoming both an alcoholic and a shopaholic. She appears to be fond of shopping and of getting all sorts of useless stuff. What's more, "poor, innocent" Harry is reproached by his wife for his immaculate ways: "You don't drink, now you don't smoke. What are you doing, becoming a saint?"(Ibid.) A little later, the narrator explores Rabbit's consciousness to show his predicament. Like the wan, exhausted and hunted animal image suggested by the suburban environment, the protagonist becomes painfully aware of his condition, or at least imagines himself to be a victim of it: "Rabbit freezes, standing looking at his faint yellow shadow on the white door that leads to the hall, and senses he is in a trap. It seems certain" (18).

Author and narrator conspire, in the novel's rhetoric, to show their male solidarity with the protagonist. This is technically done with increasing doses of free indirect discourse with Harry becoming the focalizer, one timid sample illustrated in the short quote above. Saintly Rabbit has reasons to break free, to run, and there is ample self-justification for that in a male author's narrative about "*son semblable, son frère*", to use Baudelaire's form of addressing the reader in "Au lecteur" in his *Fleurs du mal*. However, Baudelaire, or his poetic persona, in the same famous/notorious poem, openly states his, and his brothers' undeterred descent to Hell:

the Devil's hand directs our every move
the things we loathed become the things we love;
day by day we drop through stinking shades
quite undeterred on our descent to Hell.[9]

Unlike Baudelaire's damned poetic persona, Updike's Rabbit climbs down his hill, not to Hell, but towards more civilized urban places. He does it on the laudable pretext of recovering his son from his mother's place and his car from his mother-in-law's. On his way down, *civitas* and *urbs* combine their features to show the protagonist the right path, with poetical images of mailboxes and telephone poles suggesting communication and secular communion:

At the corner, where Wilbur Street meets Potter Avenue, a mailbox stands leaning in twilight on its concrete post. Tall two-petaled street sign, the cleat-gouged trunk of the telephone pole holding its insulators against the sky, fire hydrant like a golden bush: a grove. He used to love to climb the poles. To shinny up from a friend's shoulders until the ladder of spikes came to your hands, to get up to where you could hear the wires sing (15).

The descent, like the previous ascent, meticulously maps the geography of the human and natural setting that will provide a justification for the protagonist's behavior. Rabbit goes past a narrow gravel alley, the "blank back side of a box factory", reaching "a truly old stone farmhouse", which is foregrounded, along with an adjoining building seen as a sinful place (alcohol and cards), offering shelter to Rabbit's former basketball coach:

[8]Martin Halliwell. *American Culture in the 1950s.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007: 147.
[9]Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal.*The new translation by Richard Howard. Boston: David R. Godine, Publisher, Inc., 1983: 5.

This farmhouse […] still retains, behind a shattered and vandalized fence, its yard, a junkheap of brown stalks and eroded timber […]The entrance is made ominous by a strange shed, the size of an outhouse, erected each winter across the door, to protect the bar from the weather […]The first floor was a bar and the second was full of card tables […] Alcohol and cards Rabbit both associates with a depressing kind of sin, sin with breath, and he was further depressedby the political air of the place. His old basketball coach, Marty Tothero, who before scandal had ousted him from the high school had a certain grip on local affairs, lived in this building […] The thought of his old coach crouching in there frightens him (16-17).

There follows the scene which maps the town of Mt. Judge and the city of Brewer, with the ominous presence of the mountain in between, whose forest appears inaccessible to the town boys, the narrator obviously including Rabbit among them, a space and place configuration reminiscent of the cartographic coordinates of Updike's birth and seedtime that featured the small town of Shillington close to the larger city of Reading, Pennsylvania:

[…] the town of Mt. Judge is built on the east side of the mountain Mt. Judge, whose west face overlooks the city of Brewer. Though the town and the city meet along the highway that skirts the mountain on the south on the way to Philadelphia fifty miles away, they will never merge, for between them the mountain lifts a broad green spine**,** two miles long north to south, assaulted by gravel pits and cemeteries and new developments but above a line preserved, hundreds of acres of forest Mt. Judge boys can never wholly explore (17).

So, between the *civitas* and *urbs* of the city of Brewer and the town of Mt. Vernon and an unexplored, mysterious space, what Rabbit/ Harry prefers is the second option. Or is it forced upon him by his unconscious, his Id? To see Rabbit's decision in terms of this clear-cut and simple either - or option is obviously a simplification, Updike's cartography is far more comprehensive throughout the novel, and so is a complicated set of human relationships in a far from well-ordered, rational and rationalized urban environment.

In his *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism*, Desmond Harding discusses the disintegration of traditional social relationships in the postmodern metropolis, but his remarks apply to smaller, but equally postmodern, urban visions, like those surrounding Rabbit and his kith and kin: 'The metropolis we are now confronted with is a "de-centered" postmodernist city, the culmination of a progressive devaluation of the Enlightenment idea of the city as the form and symbol of an integrated social relationship.'[10]

Rabbit would agree with Desmond Harding about the postmodern metropolis. Once he surreptitiously recovers his car, parked outside his in-laws' home, he decides to head south, avoiding Philadelphia – "Dirtiest city in the world, they live on poisoned water, you can taste the chemicals"(23). He is determined to drive towards more proper places, cleaner climes of orange groves and barefoot women, probably proclaiming himself, in Freud's words, one of civilization's discontents.

Driving at night, he gets lost and does not reach Florida's groves and women, ending up in West Virginia, in the middle of nowhere. As he drives back, Mark Tothero's current habitation, the dilapidated building of the Sunshine Athletic Club, which Rabbit used to associate with sin, attracts him irresistibly. After the description of this place of perdition, the reader is in for a surprise. Tothero does what a priest or a very sensible friend or authority figure should do. He gives Rabbit a moral lesson, reminding him of his domestic responsibilities. A little later, seeing that Rabbit is unimpressed, he will suggest a double date. Tothero will then help him start his downhill race, in which the mountain is assigned contradictory symbolic significance.

[10]Desmond Harding. *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism.* New York and London: Routledge, 2003: x.

From instinctual, irrational, mysterious to the vantage point associated with God's perspective on the lives of the members of a whole community. In this context, the church and the mountain add their symbolism to the discussions between Pastor Jack Eccles and Harry, the running rabbit. The pastor will try to bring Rabbit on the right path, after the lost sheep slaps the pastor's wife's bottom on his very first visit to the Rectory. It is fair to say that Rabbit has not come to look for spiritual enlightenment, but as a result of the pastor's invitation to a game of golf.

Gardening work on Mrs. Smith's estate will provide some of the restorative power that this American Everyman or this American lapsed Adam needs to run through the suburban Purgatory for several months – from Janice to Ruth, from Ruth to Janice, from Janice to Ruth, from Ruth to Janice - rather than go straight to Hell.

The beginning of the second section of the book shows Rabbit as focalizer waxing poetic, trying to beat Updike at his trade, while working in Mrs. Smith's garden. The cramped suburban environment with which the novel started is replaced by this new, idyllic, Edenic setting. Harry admires and is puzzled by the beauty and natural simplicity of flowers and bushes. The long descriptive scene shows that, although briefly mentioning God and the Church, he remains a natural man in the New Testament meaning (1Corinthians 2:14). Is Updike the Catholic from a shabby house making a religious joke or is he just poking fun, once more, at his faith-tormented, blasphemous character?:

When the first blooms came they were like the single big flower Oriental temptresses wear on the sides of their heads on the covers of the paperback spy stories Ruth reads. But when the hemispheres of blossom appear in crowds they remind him of nothing so much as the hats worn by cheap girls to church on Easter. Harry has often wanted and never had a girl like that, a little Catholic from a shabby house, dressed in flashy bargain clothes (142 – 143).

In addition to being a writer with a strong cartographic sense, so to speak, Updike is obviously both poetically-minded and permanently drawn to irony and humor. He quickly moves from the innocent admiration of the garden to the thought of the flowers that the Oriental *femmes fatales* in the cheap spy stories that his lover Ruth reads. Rabbit, however, falls prey to the less Oriental temptresses that happen to come his way in his middle class, WASP version of Jack Kerouac's Beat flight along America's postwar roads.

At the beginning of the novel, the block of three-story dwellings around his suburban home had been seen in terms of such adjectives as "wan" and "scabby". The novel ends with Harry having to make the final option, since the text is almost over and the reader needs a New Year's resolution, so to speak. This time, he entertains a more useful, socially-sanctioned illusion: "Although this block of brick three-stories is just like the one he left, something in it makes him happy; the steps and windowsills seem to twitch and shift in the corner of his eye, alive. This illusion trips him" (316). He starts running again. This time he is running home, not away from home, with the staircase and windowsills twitching, shifting, looking alive. This illusion, however, will soon be dispelled: the baby that Janice accidentally drowns will figuratively haunt the house, killing any trace of twitching and shifting in the couple's love life. From now on, they will drift apart.

*Rabbit Redux* came out in 1971, but starts its narrative development around July 1969, juxtaposing outer space (the first landing on the Moon), public space (largely mediated by television coverage of the Vietnam War and of the 1969 race riots) and suburban middle class space and place, whose apparent peace and quiet is affected by a new cultural movement. Rabbit does not have to run very fast, this time, as the counterculture will catch up with him, even if he styles himself an ordinary, mainstream American citizen.

In *Rabbit, Run*, Harry was living in the cramped, working class neighborhood up the hill in the suburban Mt. Vernon, while working in the city of Brewer, the two areas separated by the mysterious mountain in between them. Like the previous volume, Rabbit Redux

features figurative uses, and mapping of space and place, around the city of Brewer, with one significant addition: Park Villas. Apparently, by moving from the working class suburb of Mt. Vernon to the more affluent upper-class development west of the city of Brewer, Rabbit has climbed up at least one rung of the social ladder. However, the situation is far from unproblematic from the very beginning.

Again, the mountain seems to be an ominous presence, although now, in mid-summer, at the time the narrative starts, there is less unexplored, mysterious darkness casting its shadow over what is referred to as "the stagnant city of Brewer". The urban space in Brewer, although shown in broad daylight, is equally depressing, with "row houses differentiated by speckled bastard sidings", with "sooty ginkgo trees" and "hopeful small porches with their jigsaw brackets and gray milk-bottle boxes"(269).

All these cartographic details "wince beneath a brilliance like a frozen explosion"(Ibid.). This is in keeping with character presentation: two men, Harry Angstrom and his father, emerge "pale" from a little printing plant. What's more, they are seen as "ghosts for an instant", also blinking in the above mentioned brilliance like a frozen explosion. They are not shown as runners, not even as working class. They are seen as plodders, worse, as captives "released from work" in the city of Brewer, an urban space which is desperately trying to "revive its dying downtown" by demolition, thus creating "a desolate openness, weedy and rubbled", "exposing church façades never seen from a distance and generating new perspectives", "intensifying the cruel breadth of the light" (Ibid.).The starting point can hardly justify the widespread perception which Joseph George notes in book on postmodern suburban spaces his *Postmodern Suburban Spaces: Philosophy, Ethics, and Community in Postwar American Fiction* about *Rabbit Redux* in particular, about the Rabbit novels in general: "the novel, and in fact all of Updike's Rabbit Tales, have a reputation for being sexist, racist, and jingoist".[11] The age of these Rabbit Tales is the age of the tales of JFK and the Rat Pack, among others, and Updike, far from (wholly) identifying with his protagonist, detaches himself from his protagonist through his highly ironic mode, dramatizing, once again, the conflicting forces of the countercultural age, mainstream 'respectability' and radical nonconformism assuming memorable illustrations.

The domestic space from which Rabbit was running in the first volume of the Rabbit novels sees the emergence of a feminine presence as a speaking, thinking and performing subject: Janice. She is the one who defines herself in opposition to the subservient role that she had been assigned in the patriarchal cartography of the fictional world. About the same time that Armstrong lands on the Moon, Janice engages in her first outer space odyssey, flying away from the drab, domestic place she shares with her husband Harry 'Rabbit' Angstrom to Charlie Stavros, her lover.

Free indirect discourse in Rabbit Redux appears to be focusing on Janice in the early sections of the text; the private space of the home is what Janice is running away from: "Janice, run", the novel appears to say at the time feminism is gaining momentum in the middle and late 1960s. More instances of free indirect discourse will allow Updike to explore the various consciousnesses of his characters, in addition to Rabbit's, displaying their ideological biases and prejudices, such as Harry's view on blacks assuming an increasingly more prominent position in the formerly segregated public space.

In the countercultural story in which Harry and his son Nelson get involved, in the absence of "runaway Janice", who has asserted her individual declaration of independence from Harry for a while, there is an assorted of figures associated with that particular age, the late 1960s and its challenge to mainstream morality: Jill, a rich, white teenage woman who

[11] Joseph George. *Postmodern Suburban Spaces: Philosophy, Ethics, and Community in Postwar American Fiction.* Palgrave Macmillan, 2016: 107.

runs away from home, and Skeeter, an African American Vietnam War veteran turned drug dealer in the age of "drugs, sex, and rock and roll". In this story, the house in Penn Park acquires almost supernatural powers, starting from the very beginning. Apparently, it is just one of those middle class new homes, showing their inhabitants' upward mobility, and Rabbit appears to be one of these typical inhabitants. However, like Poe's House of Usher, the house in Penn Park, placed down a street of "mock Tudor" is shown from the very beginning as being inauthentic, even flawed, with cracks showing that something is rotten in this neighborhood, or something wrong is going to happen:

Rabbit gets off at a stop in Penn Park and walks down a street of mock Tudor, Emberly Avenue, to where the road surface changes at the township line, and becomes Emberly Drive in Penn Villas. He lives on Vista Crescent, third house from the end. Once there may have been here a vista, a softly sloped valley of red barns and fieldstone farmhouses, but more Penn Villas has been added and now the view from any window is as into a fragmented mirror, of houses like this, telephone wires and television aerials showing where the glass cracked (279).

The windows of Rabbit's house, like cracked, fragmented mirrors, will show facets of America moving away from the more conformist 1950s to the excesses of the late 1960s. In Janice's absence, Rabbit will form a commune, the right countercultural thing to do around the time of the Summer of Love, and drugs and free sex will be the ingredients that will accompany the debates on politics, religion, gender and race issues typical of the age, with the Penn Park house accommodating this nonconformist set of characters. If the cracked and gloomy House of Usher crumbles into the adjacent tarn, Rabbit's house of countercultural perdition is set fire to by one of the scandalized, mainstream neighbors, with Jill being caught and dying in it. Soon, circumstances and twists of fate will bring Rabbit and his wife together again. Ironically, Rabbit is restored to his new condition as a respectable American citizen. It so happens that, if in Rabbit, Run, much in response to the Beat and existentialist ethos of the time, Harry exemplifies an individual's temporary rebellion and flight from one specific domestic place as one specific response to the general conformism of the 1950s, the domestic place in Rabbit Redux becomes "wild", an explosion of nonconformism challenging *civitas* in a mainstream – countercultural clash, a "scarlet house" which, like the protagonist's "scarlet letter" in Hawthorne's famous novel, draws the mainstream community's angry disapproval.

## BIBLIOGRAPHY

Appadurai, Arjun. 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.'*The Globalization Reader*.Fifth Edition.Ed. Frank J. Lechner and John Boli. Wiley Blackwell, 2015: 94-104.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*.The new translation by Richard Howard. Boston: David R. Godine, Publisher, Inc., 1983.

George, Joseph. *Postmodern Suburban Spaces: Philosophy, Ethics, and Community in Postwar American Fiction.* New York and Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Halliwell, Martin. *American Culture in the 1950s.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Harding, Desmond. *Writing the City: Urban Visions & Literary Modernism.* New York and London: Routledge, 2003.

Tally Jr, Robert T. 'Introduction: Mapping Narratives.' *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative.*Ed. Robert T. Tally Jr. New York and Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014: 1 – 12.

Tuan, Yi-Fu.'The City as a Moral Universe.'*Geographical Review.*Vol. 78. No. 3 (Jul., 1988): 316-324.

Updike, John. *Rabbit Angstrom: The Four Novels*. New York/London/Toronto: Alfred A. Knopf, 1995.

Vlad, Eduard. *Dictionar polemic de cultura americana*. Iasi: Institutul european, 2012.

# CO-CREATED DIEGESIS: BLOOD-STORIES IN ROMANIA

**Alexandra Crăciun**

**Assoc. Prof. PhD, University of Bucharest**

*Abstract: The present paper aims to introduce a new epistemic perspective on "engagement" based on the concept of relation used by Martin Buber, within his 'dialogic philosophy'. The paper brings evidence for the fact that "co-produced diegesis" is an effective tool for generating "engagement" in countries with low communication budgets, validating the findings of European Communication Monitor 2015 that was mentioning: "in the South Eastern Europe co-produced content and platforms with mass media is more prevalent" (Romania 53% in comparison with Sweden 17,9 %). The research is based on two blood donations campaigns developed in Romania, a country situated at the bottom of blood donations ranking in Europe.*

*Keywords: engagement, co-create, diegesis, relations, Buber, blood donation.*

## 1. Context:

According to the National Institute for Blood Transfusion, on average, 1 in every 10 Romanians who ends up in a hospital needs blood transfusion, while the blood supply was only covering 66% of the need. In 2012, no more than 17 people out of 1000 donate blood, leaving the country at the bottom of blood donation ranking in Europe, compared to 68 donors in Denmark, 55 in Germany or 42 in Hungary. In 2014 the situation scarcely improved ranking Romania second but last in Europe, due to an award winning PR campaign run by Geometry Global Romania that raised blood donations by 80% within six weeks.

Our aim is to provide a theoretical framework able to describe how "engagement" might generate social change, based on two case studies of campaigns designed in order to increase blood donations in Romania. European Communication Monitor 2015, was proving that Romania is featuring one of the highest scores in Europe (53,3%) for co-produced content and platforms with media (second after Turkey with 55.2%). Within a co-created diegesis, both campaigns were "storyscaping" a spectacle (show), co-producing its meaning.[1]

## 2. Donate Red:

Under the name "Life without red" (also known as "RGB news") the campaign was a co-produced content with the leading prime-time news program on Antena 1: "Observator". Antena 1 is one of Romania's leading television channels opened in 1993, and the first commercial TV station launched in Romania. In 1998 the TV Channel was repositioned under the slogan "Always Close" ("Mereu Aproape"), that was basically defining the brand promise. The average number of viewers in prime time for Antena 1, in 2013 was 579,000, with a record of one million, while 8 of 10 Romanians are watching TV on daily bases,

[1]Zerfass, A., Vercic, D., Verhoven, P., Moreno, A., &Tench, R. (2015).European Communication Monitor 2015.Creation Communication value through listening messaging and measurement.Results of a Survey in 41 Countries. Brussels: EACD/EUPRERA, Helios Media, p. 25;

leading to an average of over 15 millions.Therefore, TV seemed to be a good choice in terms of coverage, but with a terrible low level of engagement. For most of the Romanian viewers, what is happening at the television is only a story that could happen to somebody else, using the terms of Jacques Derrida, it is more like a "his-story". As a result, the challenge of the campaign was - in the end - a challenge of engagement.

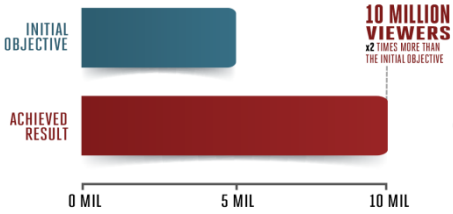
How to engage, how to turn something that happens at TV in something personal, so personal that you may even decide to share your own blood with – this was the challenge of the "Life without red" campaign that was creatively using the media channel to coproduce content and generated awareness and social change.

The mechanism of the campaign was as simple as effective. On the 28th of April 2014, at the "Observator" news broadcast, the red component of the screen RGB colors, was missing. Andreea Berecleanu, the anchor woman, assured viewers that nothing was wrong with their TVs, but that's just how life without blood feels like.

"*Donate Red*" was the main message of the campaign, urging people to give blood. For one week, during prime time news, the red color was missing from Observator news. On Facebook, the color red was removed from the profile pictures of the TV presenters, by using an app. The first ones to join the cause were Antena 1 celebrities, followed soon after, by thousands of Romanians. The same app helped in finding the closest blood donation center.

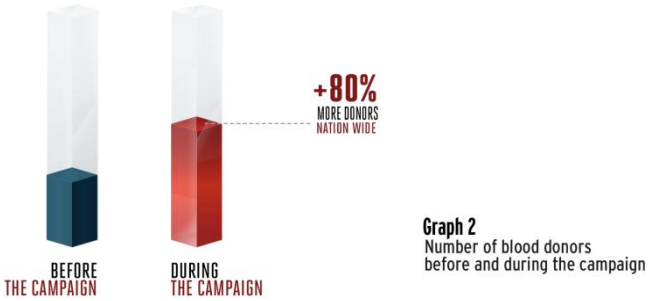
In terms of results, the campaign reached 1.4 million Romanians within four weeks, while 33,000 Romanians removed the red from their Facebook profile picture, and more than 4.5 million saw the campaign on Facebook or on other platforms.

With a budget of less then 50.000 euro, the campaign generated earned media equivalent of 1.2 million EUR. (2014; Source: Facebook Monitoring, Client Data).



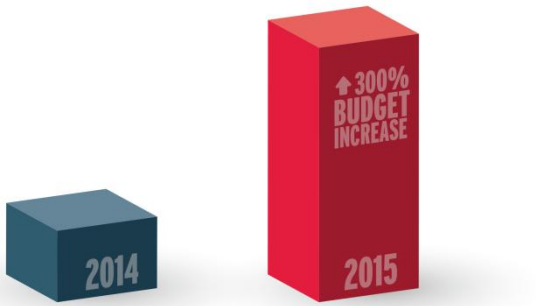

**Graph 1** Total number of Romanians who witnessed the campaign compared to the initial objective

In terms of behavior, the impact was also considerable. Within one week, the number of blood donors nationwide increased by 80%. In Bucharest alone, the daily average of donors was 335, compared to 180-200 before the campaign. In the last day of the campaign, 370 donors gave blood in Bucharest. The increase lasted all through the month of May. (2014; Source: Antena 1 Report)




**Graph 2**
Number of blood donors
before and during the campaign

Beside this, the co-produced media content urged authorities to react. Historic 300% budget increase for blood donations. (Graph 3). Romanian Health Minister and the Secretary of State promised to open more transfusion blood centres and backed it up by opening two more (Fundeni Hospital in October 2014, Emergency University Hospital Bucharest in January 2015), while signing a historic 300% budget increase for blood donations. (2014, 2015; Client Data).




**Graph 3** Budget for blood donations - 2014 vs 2015

Having in mind this results, the RGB news cmapign was probably one of the most creative PR campaign of the year winning important European awards for PR and creative use of media, Gold (PR – category Media, Arts & Entertainment), Silver (2),Bronze at The Cannes Lions Festival, Gold and Bronze at FIBRA and many others.

Geometry Global was appointed of the best Communication PR Agency of the year and the best network of the year in 2015 at Golden Hummer by wining both the Gold and the Grand Prix for this campaign.

In "Brief of Effectiveness" the agency was submitted for the Effie award - the campaign was also winning in 2015 - was pointing out an interesting insight:

"*The reality is that all the blood donations throughout a year come from a single pool of donors. Blood donation campaigns only create a sense of urgency and crowd donors in a shorter period of time. Imagine people in a single file. This is the normal distribution of donors on a timeline. Campaigns just push people forward and, instead of having a single*

*file, more people are congested in the front while at the back you will see a gap. The timeline doesn't change, the total number of people is the same.This is confirmed by looking at the quarterly results for blood donation in 2012, 2013 and early 2014. The only thing you will see is a flat "evolution". The increases are temporary; numbers drop back to the flat values before the campaign."*[2]

Was quoting the whole "story" because this fragment of the so called "Brief of Effectiveness" from the Effie awards was just putting forth the fact that the social change generated by a blood donation campaign is just a question of "engagement". And surely, to watch and share impressions about a TV show, use an application to change the color of your profile picture on Facebook or to be one of the 300 donors going daily to the transfusions centers is just a mater of engagement. It is the difference between the 10 million Romanians that witnessed the campaign and the average number of 150 donors that were adding their "blood" to the campaign, that were just changing their attitudes and values of behavior from what Adam Grant might designate as "the givers" as opposed to "the takers".

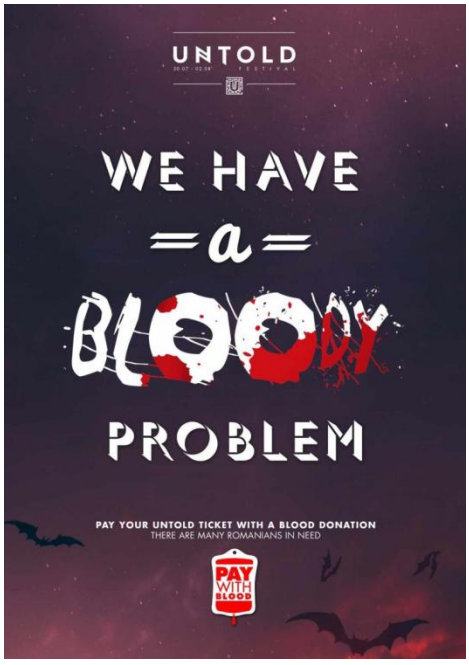
But, beside these all results, what we are interested in, are the mechanisms generating this engagement. Where and when the audience is turning into an actor, when he spectator is becoming part of the game?

One possible answer might be provided by another campaign that we mentioning at the beginning of this paper.

## 3. Pay with blood:

"Pay with blood" was the slogan that was turning an electrical music festival in Transilvania into a "bloody story" making the news around the globe.

In 2015, when Cluj-Napoca was appointed the European Youth Capital, the first edition of the electronic music festival "UNTOLD", was bringing during the four days of the festival, from 30 July - 2 August , more than 240,000 people in the heart of Transylvania.

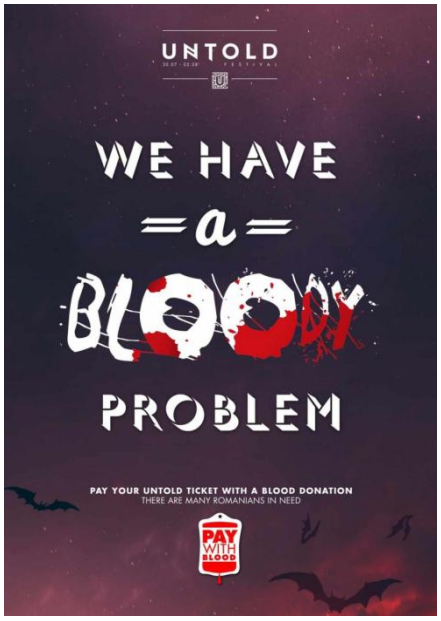



[2] Brief of Effectiveness, internal document, by courtesy, Geometry Global Romania (2015), p.3;

As the festival's PR manager, Ștefana Giurgiu was pointing out, the idea of the organizers of the first edition was to "storyscape" the concept of the festival incorporating the story of Dracula into a social cause: "*We were talking about how to incorporate Dracula into our festival and after seeing the numbers and how behind Romania was in blood donations we had this idea.*"[3]

The mechanism was easy. The agency launched its appeal on Untold's Facebook page two weeks before the festival was launched, sharing images and GIFs of Count Dracula, Transylvania's most famous bloodsucker. The message was clear: „Anyone who donates blood before the festival receives a free tourniquet wristband to Untold and become one of ‚Dracula's Children'". A 30% discount was offered to anyone who became a registered blood donor online. Spreading Dracula's message, it encouraged donors to wear their tourniquet wristbands with pride, and share „donor photos" with the facebook followers.

[3] Pay with blood: Transylvanian festival offers ticket discount for donors. Romanian music event teams up with blood transfusion centre in bid to fight country's shortage of blooddonations, by Kit Gillet in Bucharest, The Guardian, Friday 17 July 2015, retrieved from https://www.theguardian.com/world/2015/jul/17/pay-with-blood-transylvanian-festival-offers-ticket-discount-for-donors;




The festival performers were also involved in spreading the message by sharing video appeals with their social followers and inviting youngsters to participate. Artists like ATB and Fatman Scoop joined the call, while Avicii, the biggest name of the Festival, posted a personalized note on his Instagram page. To capture teens on the move, the agency set up Untold-branded mobile blood banks in high-footfall areas in key cities across Romania, included Herastrau Park in Bucharest, or Cluj city centre. Anyone donating blood at one of Romania's 42 blood centers until 24 July, was getting a free one-day festival ticket.

"*It's worked so well that the regional hospital in Cluj-Napoca actually ran out of fridge space for blood bags yesterday*, Festival PR manager Stefana Giurgiu told CNBC on the phone. Over 500 people had donated as of Tuesday. Over 300 people were turned away from the Cluj-Napoca hospital but were asked to return later in the week."[4]

According to the agency release: "almost 2,000 people donated blood in just two weeks (tenfold the average summer number), transfusion centers had to extend their opening hours, and regional hospitals ran out of space for blood bags. 129 million media impressions gathered worldwide, while the National Blood Donation Center's Facebook page recorded the highest traffic ever. The Untold Festival's Facebook page became the most-liked events page in the whole of Romania and became the most 'Instagramed' place during summerThe campaign featured in primetime news broadcasts on the BBC, CNBC and Euronews, and in print and online in Time and The Guardian, generating three million Euros ($3.42m) in earned media. And probably the most effective result: 3,192 lives have been saved with blood transfusions."[5].

## 4. The co-created diegesis:

The two campaigns above mentioned, were running on a time frame shorter then one year: one in April 2014, and the other one in July 2015. Both were "storyscaping" a spectacle, co-creating its meaning.

[4] Want cheap festival tickets? Pay with blood, by Kalyeena Makortoff, CNBC.com, digital edition, Tuesday, 21 Jul 2015, http://www.cnbc.com/2015/07/21/romanian-festival-lets-attendees-pay-with-blood.html;
[5] Pay with blood case study, https://www.creamglobal.com/case-studies/campaign-of-the-week/17798/37149/pay-with-blood/;

European Communication Monitor 2015, was proving that Romania is featuring one of the highest scores in Europe (53,3%) for co-produced content and platforms with media (second after Turkey with 55.2%). [6]

With 1.5 million euro, earned media for the "RGB news" and the 3 millions for the "Pay with Blood" both campaigns were proving their efficiency.

Of course, running one year later, the Untold campaign was benefiting somehow of the awareness generated by "RGB news" capitalizing somehow the "good will" toward blood donations, and turning it into a "behavior". But this could not be responsible from 1.5 million euro and of making the 2000 people to "share" their own blood? Surely not.

Of course, the free tickets and the 30% discount was counting too, but is a desired ticket enough to convince people to share their own blood? Probably not. There was, for sure, and additional ingredient, that was stimulating thousands of young Romanians to donate. And we might call this ingredient: „engagement" – a concept that needs in our contemporary context, a new definition.

In order to provide a better view on the concept, we will recall book written by the Austrian philosopher Martin Buber in 1923 entitled *Ich und Du*. In his book, Martin Buber is claiming that there is no I alone, but I in the pairs I-it and I-Thou. In other words, our identity exists only if it is described by the basic primary words: *"(...) there is no I taken in itself, but only I of the primary word I-Thou (Ich-Du), and I of the primary word I-It (Ich-Es)."*[7]As a result, when somebody says "I", it only could refer to one or another of these two "hypothesis" of the "being": *I-Thou* that is opening the world of relation, or *I-It*, that according to Buber is opening the world of experience. The two word-pairs might be also effective not only at the personal level as Buber puts forth, but also, at a social level.

**We might define therefore engagement as the tipping point when the "world of experience" is turning into the "world of relation".**

As Martin Buber underlines: the "world of experience" is incomplete in comparison with the "world of relation":*"The men who experiences has no part in the world. For it is "in him" and not between him and the world that the experience arises. The world has no part in the experience. It permits itself to be experienced, but has no concern in the matter. For it does nothing to the experience, and the experience does nothing to it.."*[8]

Extrapolating Buber reflection, we might notice that only "experience" is not generating change, - in our case social change - since experience, related rather to knowledge, preserves the distance, not beeing able to back up any transfer. Buber said: *"The world has no part in the experience."* How then to produce social change? The world of experience seems to remain at the level of awareness/attention, interest or even desire (evoking the old fashion AIDA model), but never attaining the level of action, of conversion.

In order to generate behaviors and therefore social change, a PR campaign might need to exceed this level of interaction. In Buber terms this might mean to go further to open the world of relation:

*"When Thou is spoken, the speaker has no thing for his object. For where there is a thing there is another thing. Every It is bounded by others; It exists only through being bounded by others. But when Thou is spoken, there is no thing. Thou has no bounds. When Thou is spoken, the speaker has no thing; he has indeed nothing. But he takes his stand in relation."*[9]

---

[6]Zerfass, A., Vercic, D., Verhoven, P., Moreno, A., &Tench, R. (2015).European Communication Monitor 2015.Creation Communication value through listening messaging and measurement.Results of a Survey in 41 Countries. Brussels: EACD/EUPRERA, Helios Media, p. 25;
[7]Martin B. (1937), Edimburgh: T. &T Clark transl. by Ronald Gregor Smith, p.4;
[8] Ibidem, p.5;
[9]*Ibidem*, p. 4;

This might be a possible definition of engagement. Experience is still bounded by objects, relation, not. *"Relation is mutual. My Thou affects me, as I affect it."* This might be a basic rule of engagement and social change. Relation implies transfer, "transfusions" between the I and Thou, world, a non-mediated communion a share not only of values of ideas but also a sort of …. share of "blood".

*"primary world I-Thou can be spoken only with the whole being. (...) All real living is meeting"* says Buber, "*The relation to the Thou is direct. No system of ideas, no foreknowledge, and no fancy intervene between I and Thou. The memory itself is transformed, as it plunges out of its isolation into the unity of the whole. No aim, no lust, and no anticipation intervene between I and Thou. Desire itself is transformed as it plunges out of its dream into the appearance. Every means is an obstacle. Only when every means has collapsed does the meeting come about."*[10]

I think it might be an extremely useful insight for the **definition of engagement** in terms of Martin Buber. Engagement as seen in the perspective of "the world of relation", is reshaping the knowledge, the memory, the boundaries, giving the full feeling of a total fusion. Engagement unifies I and the world. Nobody is just a spectator, everybody is becoming part of the scene. Engagement has only present. Present is the only reality and, therefore, within the world of engagement, one can only act. Within the „world of relation", as in the online activations of the RGB campaign one exists only by doing: eliminating red from ones own the profile picture, sharing the pictures, or even going to a transfusion center to share the own blood.

How to describe better the social change, how to be able to define better the tipping point that changes the behavior of a nation refusing to donate, and later being famous for blood donations?

In order to try to figure a possible answer we may recall an idea of the Italian contemporary philosopher Giorgio Agamben[11] . In his book called "The Nudity", he is talking about the fact that Deleuze has once defined the power as the possibility to separate the people from "what they can do", proving that, nowadays, we are facing an even a more challenging sense of power. The power to separate people from "what they can't do**"**, giving them the feeling that they can do everything, loosing the control both over the realm of their capacities and, even worse, over their own incapacities. Nothing restricts more the liberty than being separated from your own incapacities, says Agamben (Agamben, 2014).

I found very interesting this idea, especially in connection with another useful concept in analyzing the way the PR campaigns in our case studies were generating social change – the concept of „mass" described by Canetti in his book "The Masses and the Power".

Either we are talking about the 240.000 the participants of the Untold festival, the 600.000 viewers per day of "Observator" - the news broadcast participating in the RGB news campaign or about the 33,000 Romanians removing the red from their Facebook profile picture, we are talking about masses. Masses separated not only from "what can't do" - of course everybody was able to go to a transfusion center, but also from "what can't do", separated from their own incapacities, living the feeling that they could de everything, as Agamben said. What Agamben was not putting forth, was another idea coming form Canetti.

Canetti is talking about this sense of absolute freedom that people are experiencing as a mass. They could burn, they could destroy, that could brake the boundaries, the rules, the order, the hierarchies. They are separated from what they "can't do since", therefor they have the feeling of absolute freedom experienced as an immersion in the "world of relation". The specific moment when this is happening is called by Canetti "the discharging", the moment

[10] *Ibidem*, p.11-12;
[11] Agamben, G. (2014), Nuditatea, Bucharest: Humanitas, p. 65;

when all the individuals that are forming the mass are loosing the sense of the distance between them, all are feeling part of the same body, living the illusion that there are no more boundaries between them. This is the moment when, in Martin Buber terms the "word of experience" is turning into the "world of relation", when the "memory itself is transformed" (Buber) as thus the premises of social change are created.

Coming back to our PR campaigns, we may assume that in both situations, the blood donation *diegesis* is somehow using this kind of "discharge" of mass, by taking use of spectacles/shows. The Untold music festival might be the perfect "medium" for creating a mass. As well, a the television echoed by social networks can become a perfect "channel" for co-creating a message. Both are able to "direct" masses. (not to forget that in Romania the 1989 revolution was "directed" by television).

The difference of impact is becoming a result of the capacity of the mass to create engagement and share. Surely, "share" is the magic button of Facebook, probably it's core principle that turns Facebook into a mass. Therefore, individuals sharing the application that was removing the red form their picture where and sharing this with their friends were opening sort of "world of relation" a world without red, generating 1.5 millions of free media. But it makes much more if this sense of sharing is transcending back into the real world.

The Untold festival was "staging" the share. The mass of donors in the Untold festival were disclaiming the limits, the boundaries, sharing their blood, and co-creating the Dracula story. Ok, they were getting some tickets for this, a 30% discount also a 100% belief that they were part of an important story: story of the land were "vampires don't suck, they actually donate blood". A story of relation that only exist is they are acting by feeling it with their own blood.

Guy Debord in his influential book*: "*La société du spectacle" published in 1967, was writing: *"Spectacle is not a collection of images, but a social relation among people mediated by images".*[12]

Both the "Pay with blood" and the "RGB news" campaign were using spectacles for "storyscaping" their own story, the story of blood donation. The spectacles were functioning as "instruments of unification", but as well as a way of *"staging a social relation among people mediated by images".*

## 5. Conclusion

In a country with very high scores for "distance to the power" 95/104, and „avoidance of uncertainty" 92/112, as well as very low rates in terms of „individualism" 30/91, and „permisivity" 20/100 according to Hofstede (2012), these two award wining campaigns were co-producing content, but were also "co-producing" an alternative social model.

The blood "donors" are figuring a new sense of sharing, feeding the story with their own blood or at least with the red of their profile pictures. The "blood donors" were experiencing thus, a new kind of liberty and a new kind of power.

They were becoming actors: not only part of the audience of the spectacle, but the spectacle itself, the core of the spectacle. They were "signing in" the spectacle, donating their blood. This "signing in" was more than pressing the "share" button. It was a way of entering the real of the "untold", the realm where I-Thou is opening the "world of relation" with no

[12] Debord, G. (2001). Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului, Bucharest: EST- Samuel Taster Editeur translated by Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, from the French version La société du spectacle & Commentaires sur la société du spectacle (1992), Galimard, p.40.

objects, no boundaries, no distance, with the absolute power of an ever growing mass separated both from its capacities and incapacities, living its permanent present and an on-going diegesis.

Buber said : *Every **It** is bounded by others; **It** exists only through being bounded by others. But when **Thou** is spoken, there is no thing. **Thou** has no bounds".*

The power of relation, the power of engagement is no longer just the story itself, but is the way of making the story "spoken" by the audience, that has to "sigh in" the story with its own identity, with its own presence, even with its own blood.

"In Transylvania vampires don't suck, they actually donate blood", yes, but as well, effective PR camapigns are no longer "donating" their passive stories to the audiences, but actually co-create "sucking" the life, the presence, and the power of their audiences, generating "bloody engagement, and therefor social change.

## BIBLIOGRAPHY

Buber, M. (2004). I and Thou, London: Continuum International Publishing Group, transl. Ronald Gregor Smith.

Catellani, A., Zerfass, A., & Tench, R. (Eds.), (2015). Communication Ethics in a Connected World, Brussels: P.I.E. Peter Lang.

Debord, G. (2001). Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului, Bucharest: EST- Samuel Taster Editeur translated by Ciprian MIhali și Radu Stoenescu, from the French version La société du spectacle & Commentaires sur la société du spectacle (1992), Galimard.

Craciun, A. (2014). The Empowered Consumer.Building Brands Reputation Based On Customer Generated Content, in Pavlíčková, T., Reifová, I. (Eds.), (2012). Media Power and Empowerment, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 260-269.

Grant, A. (2013). A da și a lua, București: Publica, transl. by Dan Crăciun.

Hofstede, G., Hofstede J., Minkov, M., (2012). Culturi și organizații: softul mental: cooperarea culturală și importanța ei pentru supraviețuire, București: Humanitas transl. by Zografi Mihaela Cultures and organizations. Softwere of the Mind. Intercultural cooperation and its importance for Survival.

Lipovetsky, G. (2006). Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'e hyperconsommation. Paris: Gallimard.

Pine II, J., Gilmore, J., (1999). The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business is a Stage, Harvard: Harvard Business School Press.

Reis, A., Reis, L. (2004). The Fall of Advertising and the Rise of PR. New York: HarperBusiness.

Rogojinaru, A. (2015). Public Relations: a Revolutionary Discipline, București: Tritonic.

Tench, R., Yeomans, L. (2009). Exploring Public relations (2nd ed). London: Person Education/FT Prentice Hall.

Zerfass, A., Vercic, D., Verhoven, P., Moreno, A., &Tench, R. (2015). European Communication Monitor 2015. Creation Communication value through listening messaging and measurement. Results of a Survey in 41 Countries. Brussels: EACD/EUPRERA, Helios Media.

# RE-READING RODION MARKOVITS'S WORKS. RODION MARKOVITS: REB ÁNCSLI AND OTHER TALES ABOUT JEWS FROM THE OAŞ REGION

**Erika Bence, Prof., PhD, Novi Sad University of Serbia and Susana Monica TapodiProf., PhD, "Sapientia" University of Miercurea Ciuc**

*Abstract: Markovits Rodion (1884-1948) was born in a Hasid Jewish family in a village from Satu Mare County. His entire oeuvre has escaped the attention of Hungarian literary critics so far; they only registered the success story of the novel The Siberian Garnizon (1928) and the failure of the next adventure novel, describing the legend of The Golden Train (1929). Literary and socio-cultural trends, his former Jewish origin, and later, in the socialist era, his so-called class-neutrality did not favour the canonization of his oeuvre. Changes in its evaluation have been brought about in the last two decades by the republishing of his works, and, as a consequence, a valuable oeuvre — far beyond the genre and the thematic aspects — has become recognizable to us. A special place in the opus as a whole is deserved by the volume of short stories entitled Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló széphistóriák/Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului [Reb Áncsli and other Tales about Jews from the Avas Region], in which, in an old style narrative, he reveals his childhood experiences. The volume was published and republished in 2006, in 2010 and in 2014. With the help of the latter bilingual volume, in which the original text is accompanied by the Romanian translation, this slice of the oeuvre can be interpreted in a dual cultural mirror. The bilingual volume entitled Anyám kertje/ În grădina mamei mele [My Mother's Garden], published in 2018, also describes the world of his childhood. This paper examines how these new editions can modify the interpretations of Rodion Markovits's literary opus.*

*Keywords: the Markovits legend, bestseller, Jewish culture, childhood, short story.*

**Transformările datorate legendei**

Opera lui Rodion Markovits (1884–1948), mai exact capitolele ce privesc succesul G*arnizoanei din Siberia*, respectiv eşecul *Trenului de aur* au rămas în memoria publicului nu prin intermediul istoriei literare, ci în versiunea de legendă urbană[1]. Istoria literaturii academice maghiare se referă la ea doar în mod indirect (Sőtér, Szabolcsi 1966, 781): „autorul este amintit în capitolul despre Máté Zalka, şi aceasta doar pentru că în *Garnizoana din Siberia* se face referire la drama *Ierusalim* a lui Zalka" (Hammerstein 2011). Memoriile lui Kellér Andor, *Tökász* [*Asul de bâtă*], duc mai departe legenda autorului devenit cunoscut

[1] „Rodion Markovits s-a născut pe 15 iunie 1884 la Gherța Mică și a decedat pe 27 august 1948 la Timișoara. A studiat Dreptul la Târgu-Mureș și Budapesta. În Primul Război Mondial a fost făcut prizonier de către ruși. A fost înrolat în Armata Roșie și a luptat în Războiul Civil Rus. Alături de scriitorul Jaroslav Hašek, a făcut parte din Brigada Internațională I care, la ordinul bolșevicilor, a însoțit trenul de aur [«primul tren de aur»: garnitură de tren din Războiul Civil Rus – nota E.B.] ce transporta aurul republicii [în realitate al Băncii Naționale Țariste – nota E.B.]. Cu toate că există o mare probabilitate ca cei doi scriitori să se fi întâlnit [opinia cea mai răspândită fiind că cei doi nu s-au întâlnit niciodată – nota E.B.] în timpul șederii lor în Krasnoiarsk, ei și-au scris independent unul față de celălalt romanele de război: Hašek *Švejk*-ul, iar Markovits *Garnizoana din Siberia* (1927). Un fapt interesant este că Markovits și-a ales pseudonimul (prenumele) scriitoricesc al personajului principal din romanul lui Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*." (Baliga 2014, 121; Bence 2018)

la nivel universal, mai apoi „uitat" după insuccesul celui de al doilea roman (Kellér 1978, 181–217). Poziția și rolul deținute în istoria literaturii maghiare au fost reevaluate datorită apariției *LexiconuluideLiteratură Maghiară din România* (Dávid 1994), respectiv reeditării operelor sale și a noilor cercetări legate de acestea.

Cercetările mai cuprinzătoare (Hammerstein 2011, Szekernyés 2011, Dénes 2013, Baliga 2014) prezintă o imagine a evoluției operei lui RodionMarkovits, a fenomenelor și valorilor acesteia, mult mai nuanțată decât legenda. În succesul *Garnizoanei din Siberia* s-a cercetat contextualitatea acesteia în literatura universală[2], iar în insuccesul *Trenului de aur* s-au identificat modalitățile de afirmare mai intense ale aspectelor de sociologie a literaturii[3].

Publicațiile lui János Szekernyés (2011) și ale Gabriellei Dénes (2013) despre Markovits, pe lângă faptul că anulează anumite elemente ale legendei (ex. ridicarea „miraculoasă" din necunoscut, risipirea averii și „pălirea" renumelui din cauza unor trăsături de caracter negative etc.), aduc în atenția publicului o operă bogată, complexă la nivelul speciei și analizează cu instrumente obiective aspectele sale sociologice (istoria originii și a familiei scriitorului, evenimentele care i-au marcat copilăria). Morala este că opera lui nu a început cu cele două romane care au dus la crearea legendei (înălțarea și căderea scriitorului) și nici nu s-a încheiat cu ele[4]: după recepția nefavorabilă a *Trenului de aur* a creat în continuare cu vehemență, i-au apărut și alte opere, autorul îndreptându-se către alte specii și teme. Dintre acestea, *Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului* – cu un titlu demonstrativ atât din punctul de vedere al genului, cât și al temei – a văzut lumina tiparului în 1939[5].

**Opera omnia**[6]

---

[2] La sfârșitul anilor 1920 se creează acea detașare necesară și acele retrospective îngăduitoare și imparțiale în care există mai puține porniri naționaliste, când transformările sociale și politice au oferit posibilitatea de a înțelege și a explica mai în profunzime unele evenimente sau cotituri mai radicale ale Primului Război Mondial. În același timp, trecându-se peste evocarea, istorisirea și reprezentarea experiențelor personale, s-au evidențiat mai intens identificarea, consemnarea și conștientizarea tragediei „colective", universale a „omenirii". (Szekernyés 2011, 52)

„Au trebuit să treacă zece ani ca atenția acordată experiențelor Primului Război Mondial să se facă și dintr-o altă perspectivă. Cumpăna dintre anii douăzeci și treizeci poate fi considerată epoca de aur a literaturii de război în întreaga Europă: romanul lui Remarque, *Nimic nou pe Frontul de Vest*, a apărut în 1929, al lui Céline, *Călătorie la capătul nopții*, în 1932. Romanul lui Markovits a fost publicat în 1928, iar prin asta el a devenit primul autor de roman de prizonierat – pentru că romanul *Marele nomenclaturist*, și el uitat, al lui Artúr Munk a fost publicat abia după doi ani, iar *Mănăstirea neagră* a lui Aladár Kuncz în 1931. Astfel, Markovits prezenta aici, acasă, o temă care afecta milioane: aproape în fiecare familie exista un prizonier de război" (Hammerstein 2011).

[3] „Publicul iubitor de lectură avea așteptări mari de la romanul *Trenul de aur* – pe bună dreptate, după succesul zgomotos al înaintașului său. Critica literară, în ciuda întorsăturii survenite în receptarea operei, nu a reușit să dovedească în mod corespunzător că opera ar fi mai puțin valoroasă ca *Garnizoana din Siberia*. Probabil, este vorba despre faptul că relațiile de sociologia literaturii s-au prevalat mult mai în forță. Dintre cei care au apreciat romanul trebuie amintiți Gábor Fehér și Andor Németh. Ambii văd explicația succesului internațional instant al primului roman Markovits – la vremea aceea fără pereche în Ungaria – în actualitatea și interesul de ordin public al temei, respectiv în valoarea lui estetică." (Baliga 2014, 121)

[4] Volumul de nuvele intitulat *Ismét találkozom Balthazárral* [*M-am întâlnit, din nou, cu Baltazar*] vede lumina tiparului în 1925, romanul *Fărșang șchiop* în1933, iar *Reb Ancili și alte povestioare despre evreimea Oașului* în 1939. Publicistica lui i se răspândise deja în ziarele și revistele din Budapesta încă înainte de Primul Război Mondial, dar nu a renunțat la activitatea lui de reporter până la moartea sa.

[5] Conform *LexiconuluideLiteratură Maghiară din România* (Dávid 1994) a apărut în 1941 la Cluj. Alte date vorbesc despre o ediție timișoreană din 1939.

[6] Într-un studiu care anterior s-a ocupat de contextualizarea în cadrul istoriei literare a *Garnizoanei din Siberia* și a *Trenului de aur* (Bence 2018), s-a făcut și o scurtă referire la locul special pe care îl ocupă *Reb Ancili* în

În prefața la ediția bilingvă a volumului *Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului* din 2014, Erzsébet Schiller evidențiază importanța biografiei în cazul operei lui Markovits (Schiller 2014, 6-10). Cele două romane despre captivitatea din Siberia, alături de *Câşlegi într-un picior/ Fărşang şchiop* (1933), care are ca temă viața familiilor din Țara Oașului în timpul războiului, şi de nuvelistica sa evoluează de-a lungul unor puncte de referință, a unor amprente autoreflexive. Modul lor de formare diferă de povestioarele publicate în 1939 doar în faptul că se caracterizează prin mult mai puține trimiteri, prin distincția față de povestirea clasică, respectiv prin narațiunea impersonală, pe când *Reb Ancili* se caracterizează nu numai printr-o tonalitate extrem de lirică – nu numai prin folosirea persoanei I singular, ci şi prin solidarizarea cu personajele din narațiune.

Conform lui Erzsébet Schiller, nu se pot identifica cu exactitate acele motive care l-au determinat pe Rodion Markovits la istorisirea confesivă a identității sale evreiești şi a copilăriei sale tocmai în vremurile pline de primejdie de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, mai ales că nu mai tematizase aceste aspecte – chiar dacă în romanele sale despre război se fac referiri la acest lucru –, ci „mai degrabă tăcuse despre ele". „Mai târziu, până la moartea sa survenită în 1948, nu mai sunt amintite – nici măcar cartea", în care este vorba despre trecere, despre „dispariția tragică" a unei identități şi a unui mod de viață: „Astfel, ne este greu să decidem până şi dacă condeiul autorului a fost călăuzit de presentimentul tragediei. Pentru că în această carte, chiar dacă nu are ca temă pieirea, vorbeşte totuşi despre trecere". Una dintre constatările importante ale prefeței este că contemporanii nu au realizat importanța cărții[7] (Schiller 2014, 8).

În urma cercetărilor legate de biografia lui Markovits, János Szekernyés – contrazicând parțial prefețele la noile ediții – consideră semnificațiile originii evreiești a lui Markovits a treia cea mai importantă sursă de inspirație şi strat tematic al operei sale: „De fapt, Markovits Rodion a avut trei experiențe profunde care au definit în mod fundamental calea sa scriitoricească, opera sa beletristică şi publicistică: pe de o parte, satul său natal, Gherța Mică din comitatul Ugocsa, regiunea geografică şi etnografică mai strânsă a Oaşului, locuită de numeroase etnii şi, pe de altă parte, captivitatea din Siberia, dinamică, hărțuită ce abunda în cotituri incalculabile, încercări repetate, greutăți, situații extreme ce contrapunctează prima lume liniştită, aşezată, şi care respecta tradițiile, o lume morală, închisă. Cel de al treilea strat experiențial a fost reprezentat de un real ataşament față de tradițiile evreieşti specifice, de ritualurile comunității religioase. Majoritatea povestirilor, articolelor, evocărilor şi romanelor sale s-au inspirat din acest al treilea start ce s-a dovedit a fi inepuizabil" (Szekernyés 2011, 52).

Gabriella Dénes, în studiul ei, *Markovits Rodion írói arcai* [*Fețele de scriitor ale lui Rodion Markovits*] identifică şi ea „istoriile evreieşti" cu una dintre cele mai semnificative straturi narative ale operei scriitorului: „Personajele principale ale satului conturat în *Reb Ancili* sunt locuitorii evrei, care trăiesc nu numai în minoritate lingvistică, ci şi religioasă. Nu se ştie în mod clar cui îi dedică Markovits scrierile volumului, dar – prin amestecul «jargonului» idiş cu vocea narativă maghiară – devenim cu toții membri ai acelei comunități dezrădăcinate (fără cimitir) despre care ne vorbesc textele, care pentru vreme îndelungată nici măcar nu are bărbați adulți îndeajuns" (Dénes 2013, 18).

Judit Hammerstein cercetează istoriile din *Reb Ancili* în relație cu narativa *Garnizoanei din Siberia*, respectiv cu istoriile haside ale lui Martin Buber (1878–1965). Nu

---

mutațiile ce privesc opera omnia a lui Markovits, dar acolo problema a fost analizată din perspectiva celor două romane şi nu s-a făcut o analiză a volumului de povestiri.

[7] În studiul lui, János Szekernyés (2011) îl aminteşte în legătură cu atacurile împotriva romanului *Garnizoana din Siberia*, de exemplu, atacurile pe bază ideologică ale lui Dezső Szabó. Nu este greu să ne închipuim că au funcționat diferite variante de rezistență pasivă, autocenzura sau alte motive care au dus la neglijarea povestirilor *Reb Ancili* publicate pe vremea promulgării celei de-a doua legi evreieşti.

doar romanul amintit poate fi interpretat deci în seria operelor literaturii europene sincronice (romanele lui Hašek, Remarque, respectiv Hemingway), ci și nuvelele din Oaș pot fi contextualizate în mod asemănător: „În 1939 Markovits publică la Timișoara opera de inspirație autobiografică, *Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului.* Volumul de nuvele dedicat memoriei părinților, prezintă viața de zi cu zi a acelor evrei din Gherța Mică care erau nemaipomenit de săraci, umili, care se ocupau cu comerțul ambulant, de comercializarea hainelor folosite și care trăiau pătrunși de un «sfânt fior», și printre care a crescut și el. Cititorul are impresia că în aceste nuvele emoționante, ce amintesc de istoriile haside ale lui Buber, Markovits și-a regăsit vocea aceea foarte directă, lipsită de podoabe caracteristică *Garnizoanei din Siberia*. În ciuda acestui fapt, această carte este citită, asemenea romanului *Câşlegi într-un picior*, doar de aceia pe care Markovits însuși i-a convins să se aboneze" (Hammerstein 2011, 9). Din citatul anterior se poate concluziona că istoriile lui Rodion Markovits despre evreii din Oaș sunt relaționate de universul narativ al lui Buber prin motivul așteptării miracolului și prin rolul de formare a universului, a misticismului (Scholem 1996, Halasi 2014).

Conform opiniei lui György C. Kálmán (Kálmán C. 2006) – neargumentate, formulate tot din perspectiva romanelor de prizonierat – privind reeditarea povestioarelor *Reb Ancili*, acest strat al operei lui Rodion Markovits nu poate fi considerat o performanță remarcabilă din punctul de vedere naratorial, dar, în același timp, trebuie consemnată importanța de antropologie culturală a universului textual, prin care ajunge la aceleași concluzii cu conținuturile prefeței mai sus citate a Elisabetei Schiller (2014): volumul de nuvele este o recreare, o evocare a unei forme de existență și a unei lumi dispărute pentru totdeauna.

Acele probleme puse de recenziile citate în 2006, care se referă la accesibilitatea operei și se întreabă „că în afară de scrierile din *Reb Ancili* ce mai susține cele spuse despre viața lui Markovits"[8], fuseseră – poate – mai puțin relevante, în schimb, azi, datorită cercetărilor și reeditărilor efectuate în deceniul de după acest an, și-au pierdut relevanța.Datorită acestor cercetări azi știm cu exactitate unde se trage linia dintre ficțiune și document, care sunt elementele de legendă și care sunt momentele de referință în istoriile lui. „Istorioarele frumoase", care pot fi citite și ca o serie de nuvele înrudite sau ca foileton – reflecție de gen în titlul volumului lui Rodion Markovits –, se referă în primul rând la varianta arhaică a narativei și nu, după cum presupune György Kálmán C. (Kálmán C. 2006), la conținuturi amoroase, despre care „nici nu e vorba" în paginile sale. O altă afirmație care poate fi combătută și nuanțată e că, chiar dacă tematica erotică nu reprezintă filonul principal al universului nuvelelor, totuși, în mod indirect, este un moment creator de sens, ba mai mult, constituitor de specie: căci istoria evreilor hasizi din Gherța Mică debutează cu o bruscă „hotărâre de iubire": cu istoria căsătoriei bunicului naratorului (a iubirii și a doliului legate de ea), ce abundă în elemente lirice. Istorioarele pot fi citite nu numai ca foiletoane, așa cum semnalează recenzia, ci și ca niște nuvele anecdotice, ca proze scurte.

**În viața scriitorului**

Rodion Markovits și-a scris nuvelele din *Reb Ancili* pentru un public cititor larg, așa cum dovedesc tonul adresativ al *Prologului*, „întoarcerea" spre confesiv al acestuia, la fel ca bogatele note explicative realizate pentru cititorul care nu cunoaște datinile religiei iudaice sau idișul. Acestea – în conformitate cu expectanțele cititorului secolului 21 – au fost îmbogățite de către ediția din 2006 (Markovits 2006, 8), preluată integral și de ediția din 2014. Calitățile estetice și efectul de înlănțuire ale nuvelelor nu derivă în primul rând din curiozitățile lingvistice și de conținut, deci cartea nu trezește interesul și „aprobarea" cititorului pentru că prezintă o lume necunoscută, a comunității evreiești haside din Țara

[8]Se referă la postfața scrisă de Péter Sas la ediția din 2006. (*Markovits 2006, 137)*

Oașului, ci pentru că, prin cunoașterea și exprimarea acestei „lumi aparte", este capabilă de a ne transmite – în primul rând, mai ales prin reprezentarea sugestivă a imaginilor, forme ale trecerii/ pieirii și ale existenței într-un mediu străin – conținuturi universale.

Nu trebuie să știm multe, ba chiar nimic, în mod deosebit despre hasidism (nu naratorul este cel care concretizează că este vorba despre o comunitate evreiască hasidă, notele ni le explică acest lucru) pentru ca semnificațiile textelor să devină cuprinzătoare, mesajul adresativ și interpretabil. În cazul în care ne-am simți totuși îmboldiți a ne documenta după încheierea lecturii despre istoria hasidismului și a semnificațiilor acestora – acesta se datorează nu comprehensibilității / incomprehensibilității textelor, ci efectelor sale secundare[9].

*Confesiunea, straneitatea, caracterul său deosebit* – acesta este triunghiul conceptual care pune în funcțiune demersurile poetice ale volumului *Reb Ancili.* Confesiunea derivă dinatitudinea lirică, autoreflexivă a naratorului, straneitatea din izolarea culturală și topografică a modului de viață al comunității ilustrate, iar caracterul său deosebitvine din tradițiile religioase ale acesteia. Și romanul său *Câșlegi într-un picior* – primit cu indiferență de critică – care prezintă încercările prin care a trecut satul în cursul Primului Război Mondial, viața celor rămași în casele lor într-o țară participantă la război, este situată în locul său natal, în spațiul copilăriei sale, în comunitatea evreiască rurală, dar acesta nu are momente reflectate în mod hotărât. În schimb, în prologul volumului *Reb Ancili* autorul accentuează caracterul evocator, confesiv al stilului, își asumă atitudinea lirică a identificării cu conținuturile, gestul de a oferi un omagiu părinților, familiei, comunității evreiești din Gherța Mică.

Prologul și notele de încheiere ale volumului, *Evrei de odinioară*, cuprind în ramă „romanul de familie", format dintr-o serie de nuvele: adică seria de 16 nuvele care se leagă unele de altele tematic. Primul text, prologul, este spațiul textual al autoreflecției. Naratorul asociază istorisirea cu faptele sale (cu calitatea de martor), cu mărturia unei declarații asumate, pline de responsabilitate prin adresarea directă către publicul cititor; o compară cu „emoția față de Tora", despre care spune că este „mereu surprinzătoarea adorare a sfințeniei". Încă din primul paragraf al scrierii punctează că este vorba despre istorii evreiești: „Evreii despre care va fi vorba în cartea aceasta trăiesc toate faptele vieții lor în acest miracol al sfințeniei, iar autorul acestor rânduri și-a nutrit cartea din mugurii amintirilor copilăriei" (Markovits 2014, 13). Scrierea este în același timp „inițiere", iar examenul este dat în fața comunității, pe care o aseamănă cu anxietatea dinaintea barmițvah-ului: „Barmițvah-ul nu e doar un simplu examen, în primul rând, el este o inițiere. În afară de asta, pe lângă cei prezenți și cei ce o să vină, el este strâns legat de cei trecuți în lumea drepților. Iată de ce mă copleșesc emoțiile… În primul rând, sunt povești despre evreii din Oaș, așa cum a fost și familia noastră." (Markovits 2014, 15).

Pe lângă identificarea totală a lui Markovits cu subiectul și cu personajele narațiunilor („Eu aparțin acestei lumi, de acolo am pornit și prin aceste rânduri, tot acolo mă întorc"– Markovits 2014, 16), un alt moment semnificativ al confesiunii sale este – chiar doar și prin aluzii– să distingă întreprinderea sa scriitoricească și rolul său actuale de operele sale anterioare (se poate presupune că de istoria *Garnizoanei din Siberia*) și de posibilitățile hermeneutice ale acesteia. Sub formă de aluzie face o referire până și la succesul romanului său de prizonierat și la eșecul continuării acestuia: „Apoi am dat examen și în scris, în prezența unei numeroase și competente adunări. Am dat examenul fără emoții, cu un aer de superioritate. Era în mine și un pic de fanfaronadă, deh, cine sunt eu, iar creația mea literară

[9] Autorii acestor rânduri, pe lângă diferitele portaluri de promovare a culturii și civilizației evreiești (*zsidó.hu*., *Sófár* etc.) au făcut cunoștință cu trăsăturile acestei culturi și religii și prin intermediul istoriilor haside ale lui Martin Buber, prin studiul lui Gershom Scholem despre Buber, respectiv prin colecțiile de studii despre cultura evreiască (Halasi 2013, Scholem 1996, Bányai at al. 2013).

am pus-o în fața examinatorilor, cu mândrie." (Markovits 2014, 15). În schimb, *Evreii de odinioară* – conform naratorului (Markovits 2014, 187) – are un caracter enumerativ, de „album al celor de odinioară". Îi prezintă pe cei mai importanți actanți din trecutul comunității evreiești ortodoxe din Ugocsa, Sătmar, Maramureș și Sălaj, („nu mă gândesc la evreii din vremurile îndepărtate, numai la cei care au trăit la începutul secolului prezent"), scăpărând câte o imagine a lor, printre care cea a președintelui Comunității religioase din Turț, pe József Markovits, care citește Tora, cea a tatălui său, în timp ce „este prezent" și el în spațiul povestirii, în ograda din copilăria sa.

Contemporanii lui Markovits au scris despre *Garnizoana din Siberia,* la fel ca criticii de azi, că perspectiva lui narativă are caracter „epopeic"; universul volumului *Reb Ancili*, în schimb, are o tonalitate baladescă. Atmosfera ei, care este în același timp istorică și epico-lirică, o creează prin transformarea unor elemente de construcție ale vechilor specii – de exemplu, „căutarea patriei" și crearea căminului, peregrinarea, lupta, recrearea, căderea și pieirea – în unele noi (de exemplu, foiletonul, nuvela, istorioara). În sens abstract, *Reb Ancili* este într-adevăr reprezentarea epopeică a unei comunități etnice, deoarece conține istoria nașterii căminului, patriei, respectiv a comunității (societate/ „națiune"), lupta pentru toate acestea și – în universul lor restrâns – acțiunile eroilor ce întruchipează calitățile de „heros". În Țara Oașului, în țara „găsită", prin intermediul căsătoriei dintre bunicul și bunica naratorului „se creează" posibilitatea întemeierii comunității (în acest caz, a comunității religioase haside). Într-o continuitate de ambiții, lupte și evenimente amarnice (dar și hazlii) din sânul acestei familii și a activităților lor în cursul mai multor decenii se dezvoltă imaginea unei „patrii" funcționale, pline de speranță, pentru ca în istoria *Întâlnire la* miezul nopții să ni se închege o imagine năluca a unei identități evreiești ebraice apatride, mai apoi izgonite prin persoana scriitorului rus de la începutul secolului XX, emigrat în America, Osip Dimov (1878–1959). Atunci când eul povestitor se întâlnește cu el la Berlin și își dă șocat seama că scriitorul cunoscut, care câștiga destul de bine, nu e dispus să plătească nici măcar taxa de poartă de câțiva pfenigi, în același timp plătește o sticlă de șampanie de 17 mărci, Dimov dă glas unui presentiment de rău augur: „Nu înțelegi, băiatul meu, că nu o marcă economisesc, bancnotele de zece sau o sută de mărci. Tremur pentru un pfenig, sunt îngrijorat de pâinea de toate zilele… Tremur că iar trebuie să fug… Nu mi-e milă de palat, nu mă tem de perdeaua de mătase, tremur noaptea, dacă nu trebuie oare să-mi iau iarăși bastonul de pelerinaj… Grija amărâtului de evreu rătăcitor, «pinteleid»[10], îmi strânge inima. Numai pfenigul și nu marca de o sută…" (Markovits 2014, 183, 185). În timpul actual al povestirii profeția este deja realitate:„ „Din depărtarea timpului, de la mii de kilometri depărtare, își cer iertarea ție, marelui poet. Tu, prezicător magic, tu, frate drag… Îți cer iertare, umil, pentru că nu am îndrăznit atunci să înțeleg la ce te gândești…" (Markovits 2014, 185).

În acest sens, notele de încheiere ale volumului *Reb Ancili, Evrei de odinioară*, este și epilogul „marii istorii", „un discurs funerar" rostit la dispariția unei comunități, a unui mod de viață, cu a căror conținut (așa cum și cu declarațiile confesive din prolog) eul povestitor al lui Rodion Markovits se identifică în totalitate. Acest final al narațiunii de bază răspunde la problemele puse în mod repetat de critici, ce l-a îndemnat pe scriitor ca în 1939, după o cale total diferită de mai multe decenii să se întoarcă la lumea copilăriei lui și să povestească istorisiri evreiești haside în zorii unor vremuri primejdioase.

**Povestioarele în limba română**

Ediția bilingvă a cărții din 2014 a apărut cu sprijinul Consiliului Județean Satu Mare care a inițiat o serie de evenimente comemorative Rodion Markovits. Traducătorul, Felician Pop, în *Prefața* volumului își formulează propria viziune asupra realității prezentate de

[10] „evreu cu boccea" (explicația originală a lui R. M.)

scriitor. „Lumea umilă a evreilor care colindă satele Oașului cu coșul în spinare, nu este una a disperării și resemnării, din contră, avem aici o comunitate veselă, optimistă, în ciuda tuturor greutăților, cu oameni iscoditori, care-și păstrează cu îndârjire legea și tradițiile." (Pop 2014, 7)

Lirismul evocării copilăriei trecute și a oamenilor din satul natal se reflectă și în prezentarea peisajului din prologul auctorial al cărții. Depărtarea în timpul obiectiv se sugerează prin această depărtare în spațiu, o distanță care, totuși, poate fi învinsă printr-o călătorie, o călătorie imaginară în trecut, o readucere în prezent a timpului subiectiv cu ajutorul amintirii, o apropiere de rădăcinile eului și ale comunității. „Acolo departe este Oașul, mai exact în fărâma accea de lume, numită Țara Oașului, aflată pe cursul superior al Turului, în partea de nord a țării. Acolo se văluresc dealurile sale, acolo îi aleargă pâraiele, acolo vuiesc pădurile de stejar și de fag, acolo stau ascunse căscioarele cu acoperiș de paie, între lanurile înalte de porumb. Acolo trăiesc acești evrei despre care voi povesti aici." (Markovits 2014, 15)

O parte a rudeniilor scriitorului s-a asimilat și a ocupat posturi importante. „Tatăl Șilem al verișorului Aladár, unchiul care putea cita pagini întregi din Kant, a fost invitat de contesaTeleki pentru o conversație în limba franceză (…) băiatul dragului meu verișor Aladár a ajuns medic în Paris. Acolo în spital s-a îndrăgostit de o novice încă neunsă. Această candidată la călugărie, care acum este soția lui Andor, a fost nepoata președintelui francez." (Markovits 2014,177) Unchiul din partea mamei, Leopold Steiner, s-a converit la catolicism, a primit rang nobiliar și a ajuns „străjer al tronului papal". În vremuri când a avea relații și rudenii în rândul creștinilor era un merit, scriitorul își exprimă adeziunea față de cei care au rămas fideli tradițiilor strămoșești. „Nu l-am renegat niciodată pe unchiul Leopold, străjerul tronului papal. Sunt chiar mândru de el. Dar totuși, mai mândru sunt de reb Eizik – asta trebuie să afirm acum, la trecerea în revistă a rudeniilor mele."(Markovits 2014,177)

**Concluzii**

Notele explicative de subsol sunt mai puține în traducerea în limba română, dar asta nu împiedică cititorii în înțelegerea textului. Traducerea lui Felician Pop este reușită și redă în mod fidel acele valențe estetice care sunt specifice prozei scurte lui Rodion Markovits.

Imaginea evreilor capătă aici alte trăsături decât cele pline de stereotipii negative studiate de Andrei Oișteanu, personajele, văzute prin prisma ironiei fine, pline de tandrețe a autorului, devin simpatice, întrupează esența umanității: dorința eternă de a se simți acasă, de a fi fericiți. A scrie pentru cititorii maghiari din 1939 despre o comunitate de evrei care trăiesc în rândul românilor – asta înseamnă firescul demnității, o doză mare de libertate spirituală care este mereu actuală.

În ceea ce privește recepția operei lui Rodion Markovits, se poate observa la începutul mileniului al treilea o atenție mărită din partea cititorilor și un interes sporit al criticii. Având în vedere teoria lui Itamar Even Zohar, această operă tinde să se îndrepte de la periferia canonului spre centrul acestuia. Totodată spațiul natal al scriitorului, prin universul conturat de acest autor de expresie maghiară este parte integrantă nu numai a culturii maghiare, ci și a celei române, iar cititorii, în sfârșit, au acces la opera acestuia.

**Bibliografie:**

Baliga Violetta Lilla. 2014. *Egy szibériai tartalékos zászlós mindennapjai*. Markovits Rodion: Aranyvonat [Zilele unui stegar în rezervă din Siberia]. *Pro Minoritate* 121–123.www.prominoritate.hu/folyoiratok/2014/ProMino-1402-beliv-09-baliga.pdf (19.11.2018)

Bányai Viktória – Fedinec Csilla – Komoróczy Ráchel Szonja red. 2013. *Zsidók Kárpátalján. Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig* [Evrei în Transcarpatia. Istorie și moștenire de la dualism până azi]. Budapest: Aposztróf

Bence Erika 2018. *Magyar bestsellerek, irodalmi (világ)sikerek a két világháború között* [Bestselleruri și succese literare maghiare de talie internațională în perioada interbelică]. *Hungarológiai Közlemények 2018/2. Bölcsészettudományi Kar Újvidék, Papers of Hungarian Studies. Faculty of Philosophy, Novi Sad. 2018/2. 34-55*

Dávid Gyula red. 1994. *României magyar irodalmi lexikon III. Kh–M*. [*LexiconuldeLiteratură Maghiară din România III. Kh-M*] Bukarest: Kriterion. 1994. 481-483.

Dénes Gabriella. 2013. Markovits Rodion írói arcai [*Fețele de scriitor ale lui Rodion Markovits*]. *Látó* 24 (11): http://www.lato.ro/article.php/Markovits-Rodion-írói-arcai/2741/ (19. 11.2018)

Even Zohar, Itamar. 1979. *The Polysystem Theory. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EvenZohar_1979--Polysystem%20Theory%20[Poetics%20Today%20I].pdf*(30.11.2018)

Halasi Zoltán. 2014. Isten megélhetése – Martin Buber: Haszid történetek. [Mijloacele de trai ale lui Dumnezeu – Martin Buber. Istorii haside] http://www.atlantiszkiado.hu/pdf/mancs_06_09_14.pdf ( 30.11.2018)

Hammerstein Judit. 2011. Egy elfelejtett magyar világirodalmi bestseller (Markovits Rodion: Szibériai garnizon) [Un bestseller unguresc uitat (Markovits Rodion: Garnizoana din Siberia]. *Látó* 22 (6): http://www.lato.ro/article.php/Egy-elfelejtett-magyar-világirodalmi-bestseller-Markovits-Rodion-Szibériai-garnizon/2092/ (19.11.2018)

Kálmán C. György. 2006. Édesbús avasi történetek [Istorii dulci-amare din Oaș]. *Élet és Irodalom*. 50: 34. [Sófăr. A zsidó portál]. http://regi.sofar.hu/hu/node/63991 (30.10.2018)

Kellér Andor. 1978. Tökász [Asul de bâtă]. In *Író a toronyban. Palásthy titka. Tökász. Zöld gyep, zöld asztal. A főispán.* 181–217. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Macsut, Adriana. f.a., Despre Markovits Rodion și Garnizoana din Siberia (Szibériai garnizon), http://corbiialbi.ro/index.php/calimara/1434-adriana-macsut-despre-markovits-rodion-537-i-garnizoana-din-siberia-sziberiai-garnizon/

Markovits Rodion. [1928] 1986. *Szibériai garnizon. Kollektív riportregény*. [Garnizoana din Siberia. Un roman-reportaj colectiv] Boldizsár Iván: *Híres könyv – elfelejtett szerző.* 5–6. Dr. Végh Oszkárné: *Utószó*. 454–458. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó Vállalat.

Markovits Rodion. 1929. *Aranyvonat* [Trenul de aur]. Budapest: Genius kiadás.

Markovits Rodion. [1939] 2014. *Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló széphistóriák. Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului*. Kolozsvár–Cluj-Napoca: Kriterion Könyvkiadó–Editura Kriterion.

Oișteanu, Andrei. 2012. *Imaginea evreilor în cultura română*. București: Humanitas.

Pop, Felician. *Prefață.* la Markovits Rodion. 2014. *Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló széphistóriák. Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului*. Kolozsvár–Cluj-Napoca: Kriterion Könyvkiadó–Editura Kriterion. 7–12.

Raj Tamás. „Várj madár, várj…". A hászidizmusról [Așteaptă, așteaptă, pasăre… Despre hasidism]. *zsidó. hu. magyar zsidó honlap*. http://www.zsido.hu/vallas/haszid.htm

Schiller Erzsébet: *Kisgércétől a világhírig és vissza*. [*De la Gherța Mică la renumea mondială - și înapoi*] Prefață la la Markovits Rodion. 2014. *Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló széphistóriák. Reb Ancili şi alte povestioare despre evreimea Oaşului*. Kolozsvár–Cluj-Napoca: Kriterion Könyvkiadó–Editura Kriterion. 6–11.

Scholem, Gershom. [1963] 1996. Martin Buber haszidizmus-értelmezése [Interpretarea hasidică a lui Martin Buber]. Ford. Rácz Péter. *Holmi*, 9. 1351–1364.

http://epa.oszk.hu/01000/01050/00149/pdf/EPA01050_holmi_1996-09_1351-1364.pdf (30.10. 2018)

Sőtér István–Szabolcski Miklós red. 1966. *A magyar irodalom története. IV. Köt* [Istoria literaturii maghiare IV]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 781.

Szekernyés János. 2011. Egy világsiker eredői, összetevői és utórezgései. Markovits Rodion és kollektív riportregénye a szibériai hadifogságról[Originea, elementele și acordurile finale ale unui bestseller. Markovits Rodion și romanul lui reportaj colectiv despre captivitatea în Siberia]. *Múlt és Jövő* 26 (3): 51–73. www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/1437/(5.11.2018)

# TITU MAIORESCU, OUR CONTEMPORARY

**Sorin Ivan**
**Prof., PhD, Titu Maiorescu University of Bucharest**

*Abstract: Educated in Europe's universities, Titu Maiorescu is an emblematic promoter of the European spirit and of the critical spirit in the Romanian space. A complex personality, he is a prominent figure in the process of building Modern Romania. A scholar of European vocation and orientation, homo universalis of his time, Maiorescu is considered the founder of modern Romanian culture and civilization. More than a century after his death, we are, as a nation, in a period of reconstruction and reconnection of Romanian civilization to the spirit of European civilization. Today, Maiorescu's founding vision, built on a critical spirit, intellectual, moral and aesthetic values, on promoting authentic value, on education, culture, creativity, originality, on rejection of mimetism, superficiality and of forms without substance, proves its actuality. These similarities and parallels can justify us in considering Maiorescu our contemporary.*

*Keywords: Maiorescu, critical spirit, European spirit, value, culture, civilization*

## 1. Spiritul european şi spiritul critic – în slujba edificării culturii şi civilizaţiei româneşti moderne

Educat la o școală de elită precum Academia Theresianum din Viena, la universități europene prestigioase, ca Universitatea din Berlin și Sorbona, tânărul Maiorescu este profund conectat, prin experiența studiilor, prin spirit şi opţiune, pe linia moştenirii spirituale paterne, la cultura și civilizația europeană. Formația umanistă în domenii fundamentale ale universității clasice (filosofie, litere, drept), reunite sub specia „umanioarelor", mediul academic şi intelectual în care se dezvoltă îi creează o importantă deschidere culturală și o perspectivă nouă în raport cu lumea din care venea. Maiorescu se întoarce în ţară pătruns de *spiritul european* al culturii şi civilizaţiei și de o nouă mentalitate, animat de suflul înnoirii şi al modernizării.

Într-un timp al genezei noii Europe, construite pe fundamentul statutului naţional, o nouă paradigmă filosofică, ideologică şi politică, într-o eră a construcţiei şi afirmării identitare, de emulaţie spirituală, culturală şi naţională, Maiorescu, împreună cu alți exponenți ai generației sale, aduce *spiritul Europei* pe teritoriul civilizaţiei româneşti, situate la mare distanţă, în timp, de civilizaţiile înaintate ale Bătrânului Continent, aflate în avangarda progresului, a tuturor evoluţiilor şi curentelor. Elev de o uimitoare precocitate, student eminent, care a convins exigenta elită academică şi culturală germană asupra potenţialului lui, el a înţeles, încă de la cea mai fragedă vârstă, că şansa individului de a-şi depăşi condiţia stă în educaţie, pe drumul devenirii sale intelectuale, şi că tot educaţia constituie mijlocul suprem în ridicarea unei naţiuni, în emanciparea ei spirituală, morală şi intelectuală, în alinierea la marile valori ale Europei. Este lecţia europeană pe care a învăţat-o în marile universităţi, pe care a asumat-o cu toată convingerea şi în virtutea căreia şi-a desfăşurat viaţa, activitatea şi opera. Maiorescu a făcut din educaţie şi cultură un program al edificării de sine şi, după ce a avut recunoaşterea maturităţii sale intelectuale la un înalt nivel academic, dată de minți luminate ale Europei, când s-a simţit pregătit, el însuşi, pentru o operă de întemeiere şi de construcţie, le-a convertit într-un proiect de anvergură, care şi-a

propus drept ţintă renaşterea naţională a românilor, modernizarea culturii şi civilizaţiei româneşti, aducerea Principatelor şi, mai târziu, a Regatului României în Europa profundă, în spirit, valori, morală, cultură şi civilizaţie.

*Spiritul critic* al lui Titu Maiorescu este dezvoltat şi cultivat tot în universităţile Europei, în contactul cu marea cultură şi civilizaţie, şi decurge, într-o măsură importantă, din spiritul european dezvoltat de-a lungul formării academice. O sursă a vocaţiei critice o constituie însăşi structura lui psihologică şi intelectuală. Educaţia, edificarea de sine în spaţiul valorilor culturale, spirituale şi morale ale Europei, spiritul european cristalizat la Theresianum, la universităţile din Berlin, Giessen şi Paris, dar, fără îndoială, şi tipul temperamental al tânărului cărturar constituie, prin urmare, cadrul genezei şi mediul psihologic, intelectual şi moral de manifestare a *spiritului critic maiorescian*. Activitatea şi opera lui Titu Maiorescu sunt guvernate de spirit critic, de o perspectivă profund realistă asupra lucrurilor, de moralitate, corectitudine, obiectivitate, rigoare şi pragmatism în promovarea valorilor autentice în educaţie, cultură şi civilizaţie, în domeniul politicii, cu toate provocările şi servituţile lui. În orizontul existenţei, spiritul critic însoţeşte devenirea lui Maiorescu de la vârsta adolescenţei până la anii din urmă, fiind obiectivat în exigenţă faţă de sine şi faţă de ceilalţi, în refuzul oricărui compromis, în abordarea vieţii de pe fundamentul valorilor şi al normelor.

Un „barometru" al spiritului critic sunt *Însemnările zilnice*, jurnalul pe care, cu o remarcabilă conştiinciozitate şi acribie, Maiorescu îl ţine din adolescenţă până la sfârşitul vieţii, cu unele întreruperi. Notele, observaţiile şi reflecţiile cuprinse în filele sale consemnează un interesant proces al devenirii de sine, oferind o fişă complexă de manifestare a spiritului maiorescian în raportarea la sine şi la ceilalţi. Spiritul critic şi autocritic al autorului are în jurnal – minuţioasă şi riguroasă cronică a propriei existenţe – un întins teren de manifestare. Astfel, nu puţine sunt pasajele, autoreferenţiale sau privitoare la alţii, de natură critică ori ultracritică, în care autorul exprimă judecăţi severe, inflexibile, uneori ofensatoare. Semnificative sunt însemnările din jurnal referitoare la nemulţumirea de sine ori reflecţiile critice despre colegi.

Spiritul critic se manifestă plenar în întreaga existenţă a lui Maiorescu, de vreme ce el exprimă natura profundă a acestuia, trăsătura definitorie a personalităţii lui. El poate fi urmărit, pe de o parte, pe coordonata activităţii sale profesionale, pe de altă parte, în scrierile sale pe teme filosofice, literare, culturale şi politice. Maiorescu vede lumea, în domenii fundamentale – educaţie, cultură, civilizaţie, societate, politică –, prin prisma spiritului său critic, care-i oferă perspectiva unei evaluări exigente în ordine intelectuală, morală şi axiologică. Pentru el, spiritul critic este calea către *adevăr*. Iar *adevărul*, care-l obsedează pe critic, fiind zeul unic căruia i se închină, cunoaşterea adevărului reprezintă sensul fiecărui act şi al fiecărui demers pe care le întreprinde. Cunoscând adevărul, în fiecare ipostază a sa, în funcţie de circumstanţă şi de domeniu, cel care are acces la el se simte îndreptăţit, cu juste temeiuri etice şi intelectuale, să critice şi, în acelaşi timp, criticând, să-şi justifice propria construcţie. Este ceea ce face Maiorescu, într-o abordare, în esenţa ei, paradoxală şi contradictorie[1]: conştient de necesitatea edificării, în loc să continue construcţia existentă în numele necesităţii şi al progresului, el întâi o supune unui proces demolator prin actul critic, în stilul lui rece, impersonal şi necruţător, cu potenţial distrugător, pentru ca apoi să înceapă propria edificare. „Maiorescu", spune N. Manolescu în cartea din 1970, „afirmă negând, într-o continuă opoziţie cu *formele fără fond* ale înaintaşilor", el tinde către un „început absolut" şi spre „*gradul zero al culturii*". Şi, conform aceluiaşi critic, „Oricărui gest creator îi

[1] Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970

premerge la Maiorescu unul destructiv: în critică, în poezie, în istorie."[2] Extinzând perspectiva, vorbim de un paradox fondator al culturii şi civilizaţiei româneşti moderne. Spiritul critic la Maiorescu înseamnă *dezacord* – întemeiat pe argumente solide, cu sens demolator şi constructiv în acelaşi timp –, dorinţa de a schimba şi a edifica. Spiritul critic, pe fundamentul vocaţiei europene, este „cheia" vieţii şi operei lui, care-i explică actele şi deciziile majore. El stă la originea unei Weltanschauung maioresciene, a activităţii lui, în toate ipostazele şi dimensiunile acesteia: avocat, profesor, rector, orator, politician (deputat, fruntaş conservator, lider al Partidului, ministru – al Instrucţiunii şi Cultelor, al Justiţiei, de Externe –, prim-ministru), diplomat, mentor cultural, critic literar, estetician, autor, şef de gazetă, academician.

Spiritul critic îl motivează pe tânărul format în universităţile Europei să meargă la Iaşi, ca director de liceu, să pună ordine într-un sistem fragil, răvăşit de neorânduială şi anarhie, într-o lume încă neaşezată. De pe această poziţie, începe o operă de educare în domeniul limbii române, în spiritul exprimării corecte, scriind ghiduri pentru elevi şi studenţi. Iniţiază „Prelecţiunile Populare", serie de conferinţe publice, cu scopul de a difuza lumina cunoaşterii, de a educa auditoriul în domenii fundamentale (filosofie, psihologie, etică, literatură, sociologie, politică, antropologie etc.), mijlocind accesul unei lumi rămase în urmă la ideile şi la spiritul timpului. Face din cursurile sale universitare o experienţă formatoare de elită, un izvor de inteligenţă creatoare şi un spectacol al ideilor, care, semănate în public, în mintea tinerilor, să încolţească şi să dea roade mai târziu. Ceea ce s-a şi întâmplat, geniul magistrului generând „şcoala maioresciană" şi o direcţie în critica şi estetica literară românească. Înfiinţează, cu mai mulţi tineri, instruiţi, şi ei, în Europa, care-i împărtăşesc ideile şi-l recunosc, fără rezerve, ca lider, deşi sunt de un rang social mai înalt – din aristocraţia ieşeană –, *Societatea Junimea* şi revista *Convorbiri Literare*, care vor schimba faţa şi destinul literaturii române şi al culturii româneşti. De pe poziţia de critic literar şi de mentor al *Junimii*, judecăţile lui, întemeiate pe spirit critic, obiectivitate, logică şi rigoare, sub auspicii estetice, axiologice şi etice, au autoritate în faţa tuturor. În raporturile oficiale, probează corectitudine, rigoare, exigenţă, moralitate ireproşabilă şi demnitate, ştiind să fie ferm şi inflexibil, operând cu decizii şi atitudini uneori radicale (demisii, refuzul de a se reintegra în învăţământ). Ca om politic, dovedeşte aceeaşi atitudine critică, fundamentată pe principii şi convingeri de neclintit, refuzând orice fel de compromis. Discursurile sale parlamentare stau mărturie pentru modul critic, moral şi responsabil de asumare şi de exercitare a misiunii publice, într-un sistem politic încă fragil, într-o lume încă neaşezată instituţional, vulnerabilă în faţa tuturor servituţilor morale şi istorice, la Bucureşti, unde „se ţes toate intrigile" (Soveja[3]). Un spaţiu privilegiat în care se manifestă plenar spiritul critic maiorescian sunt polemicile culturale şi politice pe care le poartă cărturarul, exerciţii exemplare de inteligenţă, logică şi construcţie retorică, imbatabile şi devastatoare. Unele dintre ele sunt capodopere de gândire, argumentaţie şi stil.

Prin activitatea de mentor şi de critic desfăşurată în cadrul Societăţii „Junimea", prin viziunea estetică şi criteriile axiologice pe care le angajează în actul său de judecată şi de îndrumare literară, prin opera scrisă, Maiorescu promovează *spiritul critic* în cultura română. Teritoriul literaturii şi al culturii autohtone era, până la el, într-o fază de geneză, un spaţiu dominat de confuzie, în care se întâlneau dorinţa de a crea şi de a construi o cultură naţională – în continuarea îndemnului heliadesc „Scrieţi, băieţi, orice, numai scrieţi!" – cu absenţa unor criterii şi repere estetice bine definite. În baza unei concepţii critice asupra valorii şi prin intermediul unei judecăţi lucide, necorupte de criterii şi argumente irelevante (care nu sunt „în chestie"), Titu Maiorescu declanşează un proces de reaşezare a spaţiului cultural

[2] *Idem*, p. 264
[3] Soveja (Simion Mehedinţi), *Titu Maiorescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1925

românesc. Cadrul în care acesta se manifestă în întreaga lui complexitate şi arie de acoperire îl constituie opera maioresciană, prin titluri precum: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (1867), *Asupra poeziei noastre populare* (1868), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), *Beţia de cuvinte în „Revista contimporană"* (*Studiu de patologie literară*, 1873), *Răspunsurile „Revistei contimporane"* (*Al doilea studiu de patologie literară*, *Cele 7 erori ale d-lui Urechiă,* 1873), *Două rapoarte cetite în Academia Română asupra modificărilor ortografiei* (1880 şi 1904), *Neologismele* (1881), *Literatura română şi străinătatea* (1882), *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885), *Poeţi şi critici* (1886), *În lături!* (1886), *Eminescu şi poeziile lui* (1889), *Oratori, retori, limbuţi* (1902), *Poeziile d-lui Octavian Goga* (1906), *Povestirile d-lui Mihail Sadoveanu* (1906), *Nuvelele d-lui I. A. Brătescu-Voineşti* (1907), *În chestia poeziei populare* (1909).

Aria de cercetare critică maioresciană este vastă, ea cuprinzând limba, literatura populară şi cultă, estetica şi stilistica, cultura, filosofia, logica, filosofia culturii. Animat de dorinţa edificării conceptuale, ideologice, estetice şi instituţionale a culturii noastre, Maiorescu simte nevoia raportării la norme, la un sistem critic de gândire şi de evaluare, un cadru axiologic şi estetic, cu repere şi criterii, care să ordoneze şi să structureze domeniul limbii şi al creaţiei. Neexistând acest sistem, într-o fază de început a culturii noastre moderne, Maiorescu este cel care îl creează: în studii, în conferinţe şi în critica pe care o exercită în calitatea de mentor al „Junimii", care, împreună, constituie teritoriul de acţiune al spiritului său critic. În acest larg context cultural, în domeniul scrierii şi al limbii, Maiorescu se implică în reformarea ortografiei limbii române, prin stabilirea unor norme de scriere (fonetică), valabile, în cea mai mare măsură, şi astăzi, în edificarea şi dezvoltarea limbii literare, în combaterea exagerărilor latinizante, a abuzului lexical şi stilistic („beţia de cuvinte"), a excesului de neologisme. Cu privire la curentul latinist din limba română, iniţiat şi susţinut de o seamă de cărturari (Simion Bărnuţiu, August Treboniu Laurian, Heliade-Rădulescu etc.), acesta se afla la originea unei noi „limbi", un hibrid latino-italian, un construct lingvistic, un idiom factice, pe baze etimologice, în demonstrarea, cu orice preţ, a latinităţii limbii române. Derapajul cărturăresc, deşi construit pe bune intenţii şi în consecinţa unui program de redescoperire, asumare şi afirmare a identităţii, a fost sever sancţionat, inclusiv cu armele ironiei şi ale sarcasmului rece, ca o lamă de cuţit, ale lui Maiorescu – mijloace proprii, de temut, ale criticului în marile sale polemici. În literatură, pune bazele criticii estetice şi, printr-un act critic fundamentat estetic şi axiologic, promovează valoarea autentică la nivelul creaţiei literare. Într-un teritoriu literar haotic, dominat de confuzie şi ameninţat de mediocritate, precum era literatura română la jumătatea secolului al XIX-lea, un spirit lucid precum cel maiorescian se dovedeşte o prezenţă necesară şi, într-un anume sens, providenţială. Maiorescu defineşte valoarea şi creează un sistem al judecăţii estetice, bazat pe o concepţie clară asupra operei literare. În acest cadru, în temeiul unei judecăţi critice riguroase, întâmpină şi încurajează talentul autentic şi geniul (Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici), sancţionează mediocritatea, denunţă nonvaloarea şi nonliteratura.

În filosofia culturii, Maiorescu este teoreticianul „formelor fără fond", teorie, cu originea în domeniul logicii, prin care critică graba şi superficialitatea preluării mimetice a unor idei şi instituţii pe un teren încă nepregătit, care nu le poate asigura acestora cadrul de manifestare şi de dezvoltare. Critica maioresciană a „formelor fără fond" este, în substanţa ei, o pledoarie pentru abordarea raţională a dezvoltării civilizaţiei şi culturii, văzută ca un proces logic şi coerent, construit pe relaţia cauză-efect, care presupune preexistenţa fondului în raport cu forma. În această viziune, forma este consecinţa fondului, fiind generată de acesta, ceea ce îi oferă o fundaţie, un suport şi un cadru de dezvoltare. Existenţa formei în absenţa fondului acuză lipsa fundamentului necesar al manifestării şi dezvoltării, fapt care semnifică superficialitate, mimetism, simulacru de civilizaţie. Reprezentarea maioresciană a generat

polemici în istoria culturii noastre, criticul ei cel mai important fiind Lovinescu. Chiar dacă teoria „formelor fără fond" comportă nuanţări ori chiar opoziţii, ea rămâne o puternică temă de reflecţie şi un important avertisment în dinamica şi dialectica evoluţiei unei culturi, semnalând un risc major care planează asupra ei.

Între *spiritul european* şi *spiritul critic* ale lui Maiorescu, există o relaţie complexă – cel din urmă întemeindu-se, cel puţin parţial, pe cel dintâi. Deşi epoca este dominată de entuziasmul edificării europene, împărtăşit de o întreagă generaţie, şcolită în mari universităţi de pe Bătrânul Continent, spiritul critic maiorescian nu se lasă adormit de frenezia comună în rândurile elitei sociale, politice şi culturale, legitimă într-un timp al ieşirii din obscurantismul istoriei la lumina civilizaţiei, ci îşi păstrează luciditatea. El rămâne o prezenţă vie, constantă, definitorie în opera critică pe care o întreprinde marele cărturar, prin acuitatea cu care sancţionează derapajele, nerealizările şi abuzurile în domeniile limbii, literaturii, culturii şi civilizaţiei. Luciditatea, raţiunea, inteligenţa critică şi estetică, exigenţa axiologică şi etică, rigoarea analitică, bunul-simţ literar şi cultural, dreapta măsură a lucrurilor, toate acestea sunt instrumente ale actului critic maiorescian, ale activităţii şi operei fondatorului „Junimii".

Prin întreaga lui operă şi activitate, Titu Maiorescu participă, de pe poziţiile unei mentalităţi progresiste şi ale unei viziuni structurate prin prisma valorilor definitorii ale Europei, pe fondul spiritului european şi cu suportul activ şi impetuos al spiritului său critic, la procesul de renaştere a României pe baze europene şi de modernizare a culturii şi civilizaţiei româneşti. Privită din această perspectivă comprehensivă, evaluată în complexitatea şi profunzimea ei, contribuţia lui Titu Maiorescu la dezvoltarea culturii româneşti este una majoră şi poate fi sintetizată în definiţia aplicată ilustrului autor şi mentor: *părintele-fondator al culturii şi civilizaţiei româneşti moderne*. Prin Titu Maiorescu, *cărturar umanist de tip renascentist*, intelectual de factură europeană, fondator, spirit critic şi vizionar, strălucită figură culturală a perioadei noastre victoriene, lumea românească are şansa unei *personalităţi providenţiale*, care participă în chip decisiv la modernizarea culturii româneşti şi la alinierea ei la evoluţiile din cadrul culturii europene.

## 2. Actualitatea lui Maiorescu

În epoca studiilor, Maiorescu s-a bucurat de aprecierea profesorilor vienezi, a lumii academice şi a elitei filosofiei germane. În ţară, înfruntând intemperiile morale ale unei lumi aflate încă la marginea civilizaţiei, şi-a convins contemporanii, prin activitate şi operă, cu privire la rolul pe care îl are de jucat şi la valoarea personală care susţinea această misiune. A fost apreciat şi admirat, iubit şi adulat de studenţii şi de discipolii săi. Cum era şi firesc, o asemenea personalitate nu putea să nu aibă şi adversari. Iar Maiorescu a avut, de-a lungul întregii sale vieţi, oponenţi şi inamici redutabili, cu care a polemizat, care l-au târât în interminabile şi sâcâitoare procese, dar care, chiar în condiţiile unei constante şi inebranlabile adversităţi, l-au respectat. Faima lui în epocă a depăşit limitele oricărei subiectivităţi a receptării şi s-a impus ca efect obiectiv al unei prezenţe şi al unei opere excepţionale. Situat la o mare altitudine intelectuală şi morală, prin spirit critic, exigenţă şi rigoare, şi-a creat o imagine autoritară: „dictatorul literaturii şi culturii româneşti dintre anii 1860 şi 1905", după cum mărturiseşte Onisifor Ghibu într-un text de evocare, care-l elogiază pe Profesorul Titu Maiorescu. Portretul merită reprodus: „Într-adevăr, faima magistrului sub acest raport era întemeiată. T. Maiorescu era, de la catedră, tot ce poate fi mai desăvârşit: apariţie monumentală, plină de armonie, voce modelată artistic, de o fermecătoare claritate şi dulceaţă, gesturi bine stăpânite şi discrete, expunere caldă, gradată, o logică impecabilă, fond interesant, fără o prea mare profunzime, concluzii care, la prima întâlnire cu ele, lăsau impresia unor adevăruri definitive. Nu mai întâlnisem până atunci un asemenea meşter al cuvântului, deşi în anul 1904 avusesem ocazia să ascult, timp de câteva zile, mai mulţi

profesori celebri ai Universităţii maghiare, din Budapesta. Putea fi lucru de mirare că lecţiile de istorie a filosofiei moderne, ţinute la Universitate, erau audiate nu numai de un mare număr de studenţi de la toate facultăţile, ci şi de un numeros public din afară, compus, ce e drept, mai mult din snobi?"[4] Relevantă pentru receptarea în epocă a profesorului şi oratorului Maiorescu şi pentru imaginea lui aureolată de admiraţia contemporanilor, mai ales a celor tineri, este şi o evocare a lui Delavrancea, dintr-o scrisoare către un prieten, desfăşurată în retorica autorului, el însuşi unul dintre marii oratori ai culturii noastre: „Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florenţa şi Roma şi Neapole, dar n-ai auzit nici până astăzi minunea cuvântului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titu Liviu Maiorescu! E cel mai desăvârşit din câţi a vorbit. Şi va trece (sic) cel puţin 100 de ani – citeşte bine: una sută – până va mai vorbi cineva aşa de fermecător, din toate punctele de privire, ca el. Să nu ţi se pară prea mult. Ar fi prea puţin – şi desigur c-ar fi bine – ca, din 25 în 25 de ani, să iasă din noi câte un orator ca Maiorescu, c-o formă aşa de nobilă, c-un fond atât de adevărat."[5] În postumitate, urmând destinul unei receptări capricioase şi, uneori, aberante, modelată pe cursul accidentat al vremurilor, Maiorescu a fost interzis de regimul comunist, în prima fază a acestuia, din raţiuni ideologice, apoi reabilitat treptat. În 1970, când a apărut *Contradicţia lui Maiorescu*, e drept, în plină perioadă de „dezgheţ" ideologic – urmat însă de *Tezele din iulie, 1971* şi de marele declin, continuat până la prăbuşirea regimului –, N. Manolescu putea să-l numească pe Maiorescu „marele preot al culturii", „chemat să aducă lumină"[6]. Dincolo de suspiciunile promovate activ, în zilele noastre, prin teoriile conspiraţioniste privitoare la moartea (asasinarea!) lui Eminescu, care îl acuză în mod direct pe Maiorescu şi care fac parte, şi ele, din metamorfozele unei receptări dramatice şi contradictorii, imaginea de autoritate culturală, de mentor al unei întregi epoci istorice, de „Mare Preot al Culturii" românești a lui Maiorescu este cea care s-a perpetuat în conştiinţa contemporaneităţii.

Totuşi, o privire de ansamblu în spațiul românesc de astăzi scoate în relief faptul că receptarea lui Titu Maiorescu este, în continuare, incompletă şi schematică, tributară unei perspective limitative, clasicizate prin manual. Percepția asupra lui Maiorescu este perpetuată prin intermediul unor tipare ale receptării şi al unor judecăți de valoare care nu-i cuprind şi nu-i definesc, în întreaga lor complexitate, personalitatea, opera şi contribuția la dezvoltarea culturii şi civilizației românești. În cadrul aceste receptări limitate, este relevat, în special, rolul cultural şi istoric al criticului în raport cu „Junimea", cu Eminescu şi cu epoca marilor clasici. Celelalte ipostaze ale existenței şi activității sale, faptul de a fi fost o conştiinţă vie a vieții publice, promotor al renașterii României şi al unității românilor, întemeietor şi artizan al modernizării ţării sunt insuficient, sau deloc, aduse în prim-planul contemporaneităţii.

Figură emblematică a epocii clasice, personalitate complexă, în alcătuirea căreia intră o serie de ipostaze fundamentale (v. *supra*) – filosof, jurist, logician, critic, orator, profesor, fondator şi coordonator de cenaclu (*Junimea*), şef de gazetă (*Timpul*), om politic, memorialist –, Titu Maiorescu este un *spiritus rector* al culturii şi civilizaţiei românești. Tipul intelectual, de mare deschidere epistemologică, spiritul de largă cuprindere în domeniul cunoaşterii, vocaţia pentru ariile umaniste, fundamentale, ale universităţii, capacitatea de acoperire culturală îl califică drept un cărturar de largă vocaţie europeanăîn spaţiul românesc. Intelectual de elită pătruns de spiritul Europei, animat de idealul renaşterii naţionale şi al edificării naţiunii, Maiorescu apare şi îşi desfăşoară misiunea întemeietoare într-un moment-cheie al istoriei noastre, când procesul edificării naţiunii române moderne, proces de vaste dimensiuni, expus tuturor riscurilor şi vulnerabilităţilor, în special în planul culturii şi al educaţiei, are nevoie de o minte clară, de un spirit cuprinzător şi vizionar. Maiorescu este

[4] Ion Popescu-Sireteanu, *Titu Maiorescu în amintirile contemporanilor*, Editura Princeps Multimedia, Iaşi, 2013, p. 86
[5] *Idem*, p. 63
[6] Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, p. 91

figura dominantă a unei perioade de importanţă crucială, în care se pun bazele, la nivel politic, legislativ, administrativ şi cultural, ale României moderne. Prin opera pe care o desfăşoară la nivel cultural şi auctorial, prin activitatea academică, publică şi politică, Maiorescu este considerat *părintele-fondator al culturii şi civilizaţiei româneşti moderne*. Titu Maiorescu a fost un *Homo Universalis* al timpului său, actualizând, prin sine, idealul de om al Renașterii în spațiul nostru, într-un timp al renașterii naţionale, în zorii modernității europene.

Față de importanța rolului istoric pe care l-a jucat în toate aceste calități, Titu Maiorescu trebuie recuperat din istorie şi din spaţiul unei receptări clasicizate, fatalmente limitative, în complexitatea polidimensională a personalității, activității şi operei lui, din perspectiva misiunii pe care a îndeplinit-o şi a rolului jucat într-o perioadă de însemnătate majoră. Maiorescu trebuie readus în conştiinţa culturii şi civilizaţiei româneşti de astăzi prin relevarea sensului misiunii sale educaționale, culturale, morale și politice, prin reevaluarea contribuției sale, de importanță fundamentală, la procesul de edificare identitară şi naţională în era victoriană a României. Cunoașterea, într-o cuprindere holistică și substanțială, a semnificației activității și a valorii operei lui Titu Maiorescu, judecate din perspectivă istorică, axiologică și estetică, reprezintă *un act de recuperare și restituire* situat sub semnul necesității culturale și morale pentru prezent şi pentru viitor.

Într-o lucrare din anii ’60, un autor polonez propunea o nouă abordare a autorului lui Hamlet, care a revoluționat studiile shakespeariene: *Shakespeare – Contemporanul nostru*[7]. În această paradigmă, Maiorescu poate fi privit, la rândul lui, astăzi drept *Contemporanul nostru*. Pe de o parte, afirmarea contemporaneității exprimă un paralelism istoric, la peste un secol şi jumătate de la începutul procesului de modernizare a României şi, în acelaşi timp, al operei maioresciene. Şi astăzi, ne aflăm, ca societate,într-o perioadă de edificare, într-un proces dificil şi sinuos de aliniere la civilizaţia europeană. Într-un nou veac, al unei noi geneze, amenințat de mimetism, superficialitate şi mentalităţi contradictorii, spaţiu generos de manifestare al formelor fără fond, ideile maioresciene asupra edificării culturii şi civilizaţiei trebuie reactualizate. Pe de altă parte, în plan cultural şi moral, faptul de a-l considera pe Maiorescu *contemporanul nostru* traduce asumarea testamentului maiorescian, constituit prin activitatea şi opera lui cu sens întemeietor: *edificarea prin educaţie şi cultură a naţiunii şi a civilizaţiei româneşti*. O astfel de asumare reprezintă un act de conştiinţă şi responsabilitate, de înaltă moralitate, în linia moştenirii morale, spirituale şi culturale maioresciene.

Motto-ul, recuperat de la Miron Costin („*Biruit-au gândul* să mă apuc de această trudă…”), inscripţionat de Maiorescu deasupra uşii bibliotecii sale, a fost un legământ cu sine şi cu ceilalţi, care i-a guvernat întreaga viaţă, un semn al sacrificiului asumat şi al „jertfei” de sine. El stăruie, din vremea lui în contemporaneitatea noastră, ca o profesiune de credinţă, ca un act de noblețe morală şi exemplară conştiinţă a datoriei asumate: *„Biruit-au gândul!”*

## BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Lovinescu, Eugen, *T. Maiorescu*, vol. I-II, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2009

Maliţa, Mircea, *CuminţeniaPământului. Strategii de supravieţuire în istoria poporului român*, Editura Corint, Bucureşti, 2010

Manolescu, Nicolae, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970

[7] Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1964

Maiorescu, Titu, *Critice*, I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 2005

Maiorescu, Titu, *Scrieri, I. Memorialistică*, Editura David Press Print, Timişoara, 2017

Maiorescu, Titu, *Jurnal*, Editura Minerva, Bucureşti, vol. I, 1975; vol. II, 1978; vol. III, 1980; vol. IV, 1983; vol. V, 1984; vol. VI, 1986; vol. VII, 1987; vol. VIII, 1989; vol. IX, 1989

Maiorescu, Titu, *Însemnări zilnice*, Vol. I-II, Editura SOCEC & Co. S.A., Bucureşti, 1937, 1939

Ornea, Zigu, *Viaţa lui Titu Maiorescu*, vol. I-II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, 1990

Petrovici, Ion, *Titu Maiorescu, 1840-1917*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1931

Simion, Eugen, *De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români*, I-II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971

Simion, Eugen (coord.), *Maladia lui Eminescu şi maladiile imaginare ale eminescologilor*, Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2015

Popescu-Sireteanu, Ion, *Titu Maiorescu în amintirile contemporanilor*, Editura Princeps Multimedia, Iaşi, 2013

Soveja (Simion Mehedinţi), *Titu Maiorescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1925

# THE TROPE OF THE ISLAND IN THE FICTION OF VIRGINIA WOOLF

**Angela Stănescu**

**Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște**

*Abstract:Quite unsurprisingly in the light of her belonging to an insular culture, Virginia Woolf confers complex symbolic values to the insular setting of her novels. Throughout her fiction, the literality of island habitation becomes a pretext for projecting the figurative significations of a time-honoured spatial metaphor in world literature. The island and its attendant ontology of insularity provides a signifying background for the novels' poeticised meditation on the nature of human existence and spirituality, on the psychological and axiological complexity of interpersonal relationships.*

*Keywords: island, insularity, art, space, individuality*

The island represents a potent metaphor at the centre of Virginia Woolf's highly poetical allegory of existence. Its range of significance is as multifarious as it is ubiquitous. To begin with, the Island as the geographical image associated with Britain or, somewhat improperly, England itself, constitutes not only a setting expected to come naturally to a novelist so quintessentially English in her evocations of life by the sea, but the iconic matrix of English cultural imagination. And although Woolf's prose is aimed at capturing the universal sap of our shared humanity, her characters' inscape is tuned to the unique natural and cultural rhythms of English land-/seascapes and cityscapes.

As she probes into the nature of human individuality, subjectivity and interrelationships, Woolf also illuminates the circumscribing contours of collective cultural individuality, that of the island nation. As the critic Gillian Beer puts it: 'England's is, so writers over the centuries have assured us, an island story' (Beer 265). The centrality of the island to the uninterrupted metanarrative of English nationhood and the construction of Englishness was famously inaugurated by Shakespeare's hymnal praise of 'this blessed plot, this earth, this Realme, this England' in *Richard II* (II. i. 42-52). In Gaunt's inflamed speech about the blessings of England's insular identity, the emphasis is on its quality of an untouchable, indestructible 'Fortresse built by Nature for her selfe', enclosed and protected by the sea 'as a Moate defensive to a house'. At the same time, this natural insulation against foreign aggression is complemented by the exceptionality of its people and civilisation: 'This happy breed of men, this little world'. The island nation's singularity is predicated not only on its fortunate geographical configuration but also on the self-contained, monolithic, unadulterated uniqueness of its culture and spirit, whose inestimable value is hyperbolically figured in the powerful image of 'This precious stone, set in the silver sea'. The island's worth is thus constructed as being twofold – that of a naturally safe haven sheltering an exquisitely distinctive culture.

Shakespeare's is the foundational prologue to what was to become an enduring and expanding myth of the insular nation, centred on an ordering in which centrality is emphasised and the enclosure of land within surrounding shores is the controlling meaning. […] The island has seemed the perfect form in English cultural imagining, as the city has been to the Greeks. Defensive, secure, compacted, even paradisal – a safe place; a safe place

too from which to set out on predations and from which to launch the building of an empire. (Beer 265, 269)

Shakespeare's mythologizing portrayal of England does not miss this ambiguous, bidirectional tension between land and water inherent in the image of the island and its nation, with its simultaneous inward and outward-looking reflexes – nestling within its rocky confines while contemplating the watery horizons inviting exploration:

> 'England bound in with the triumphant sea,
> Whose rocky shore beates backe the envious siedge
> Of watery Neptune…'

Virginia Woolf's writing, in its turn, takes up and continues this tradition of imaging British nationhood through the rich imagery and connotative nuances of the island metaphor. Despite what many critics see as her '*opposition to patriarchy and imperialism, her determined assertion that she was no patriot, her emphasis on women's difference of view* (Beer 269), Woolf's figuration of the island draws on this mythical concept of Englishness defined by its cultural insularity. Like Shakespeare, she is equally alert to the dualistic perspective of British cultural identity, to its permeating spirit of liminal habitation of both land and sea. The world of her novels is unmistakably 'this little world' of islanders who, while self-assuredly contemplating the cultural solidity of their 'precious stone set in the silver sea' cannot help gazing into the watery distance and dreaming of venturing out towards the mysterious, alluring horizons across the sea.

Her most representative novels – *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Orlando*, *The Years* or *Between the Acts* – circumscribe her poetic reflections on the nature of inner life and existence to the larger framework of the communal experience of political and cultural history. From the indiscriminate flux of macro-history, her writing extracts and illuminates emblematic tableaux of a historically constructed English identity. As Beer observes, they are all 'concerned with the representation of England and with difficult moments of historical national change' by means of an idiosyncratic discourse and imagery bound up with 'the concept of nationhood which relies upon the cultural idea of the island' (Beer 265, 266). Of course, her engagement of the cultural and historical reverberations of the image remains entirely coherent with her own innovative aesthetics, with her particular artistic identification and filiations:

Woolf's quarrel with patriarchy and imperialism gave a particular complexityto her appropriation of the island story. At the same time her symbolising imagination played upon its multiple significations – land and water margins, home, body, individualism, literary canon (Beer 266).

The island of Woolf's writing signifies beyond the mere spatial image of water-surrounded land. It symbolises the solidity of home and homeland, being bound up more with the idea of deliberate human creation rather than that of a solid earth formation. It exemplifies the triumph of material and cultural civilisation, the endurance and solidity of human agency against the watery contingencies of the universal flux and tides of change which the sea evokes. It represents the firm order of human civilisation, reclaimed from the depths of universal, geological time and space. More specifically, her symbolic use of the island aligns with the specific mythology of English culture and literature.

If the sea bears associations with the neutral, impersonal conditions of universal existence, with the idea of flux and perpetual change, with the impassibility of nature itself, the island functions as an element of contained solidity and order, which conveys the idea of firmness and endurance amidst the inexorable flux. A mere speck in the infinite macrocosm

of time and space, the island stands for the self-contained human microcosm, where humanity has the power of ordering their living space, of establishing moral and ethical codes and create strongholds of civilisation from which they can master the elements and the natural forces impinging upon the fragility of human existence.

The island is a metonymic space of civilization and society, a slip of land reclaimed from the watery vastness by man's creative energy. At the same time, it also illustrates the singularity of individuality, of self-consciousness asserting its liberation from the indiscriminate, sweeping waters of non-entity. It is an image of the collective or individual human universe in its aspiration for permanence, substantiated through social, cultural and artistic action or creation. Within the macrocosmic scheme of things, the microcosm of human society and culture represents the bastion of human mastery over nature, the 'island of human order or human time (planned time, projected, plotted time) in the undifferentiated sea-flow of Time.' (Hardy 108) From a generalising perspective, it is a spatial metaphor for mankind's struggle to make his mark, to leave an enduring testimony of their passage that would withstand the tyranny of time and mortality in the indifferent immensity of the universe. In other words, it is the space of human achievement and fulfilment. More specifically, it pre-eminently typifies her legitimising rooting in and affiliation with the solidity and singularity of English culture and letters.

As one whose cultural and personal self-consciousness is so deeply steeped in the reality of belonging to an insular culture, Woolf exploits the symbolism of her insular settings beyond the literality of the island as a place of earthly habitation, adding new valences to the figurative significations of a time-honoured spatial metaphor in world literature. The symbolism of the island is most profusely evocative in *To the Lighthouse*, which, by weaving the richest web of symbolic suggestiveness, represents the crowning achievement of what is ultimately *Woolf's island story* (Beer 272) – a phrase which can fittingly describe both her entire oeuvre and this particular novel.

The insular setting – the Isle of Skye, in the Hebrides archipelago – provides a signifying background for the novel's poeticised meditation on the nature of human existence and spirituality, on the psychological and axiological complexity of interpersonal relationships. Suspended between sky and sea, the far-flung tiny island, somewhat at a remove from the centrality of the main British Isle, conveys the idea of an isolated, solitary space, illustrative of the individual's ineluctable solitude, notwithstanding the social or emotional proximity of others.

As in the case of her larger scale representation of the island as an objective correlative for the macro-historical construction of human civilisation or nationhood, her symbolic representation of the individual microcosm plays upon the dual dynamics of the land-water tensions and inter-conditioning meanings: 'The equal foregrounding of land and sea is crucial not only in understanding the uses of the concept in imperialism, but in the more hidden identification between island and body, island and individual.' (Beer 271) This figurative association of the island with the concept of human individuality is by no means a new or rare notion. John Donne's memorable assertion that 'No man is an island' paradoxically contains the contrary, affirmative possibility, stemming from what actually constitutes a quite commonplace assumption. Beer remarks: 'the words take their charge from their quality of paradox. They presuppose that the individual *is* ordinarily understood to be like an island.' (Beer 271)

Enveloped in their singleness of purpose, their idiosyncratic perceptions and manifestations, but most of all in their incomprehension of each other, the characters themselves are like islands in an archipelago, interlinked by a network of waterways yet irredeemably separate, distinct, self-contained worlds. The novel illustrates the troubled, vast emotional spaces which need to be crossed to truly reach another human being. Two sections

of the book stand out as excellent snapshots of fumbling attempts at this crossing: the silent interchange between Mr and Mrs Ramsay as they pass the time alone together at the end of their evening, and Lily Briscoe's struggle to respond to Mr Ramsay's pathetic silent plea for sympathy and attention as the novel closes. The island has often been seen as a space symbolic of the unknown, the alien, the miraculous, the uncanny, rife with mystery, secret knowledge, magic, strange ritual, wonders and miracles. In one form or another, all these leitmotifs inform the idiosyncratic inner space of the inmates of the Ramsay house, all of whom remain inaccessible islands, shrouded in mystery, locked up in their incomprehensibility both to and of others. The novel resonates throughout with the refrain-like reiteration of that chilling glimpse into the 'loneliness which was…the truth about things'. Mrs Ramsays elegiac formulation of this ultimate truth further illuminates the island metaphor which permeates the novel.

The pervasive leitmotif of the island metaphorises their utter separateness while grappling with the confounding mystery of others. Each human being 'becomes an island, an isolation, in the severance of birth.' (Beer 271) Most of the characters are intrigued by the difficulty of reading and interpreting the others' personalities. Mrs Ramsay is constantly engaged in scrutinising the individualities of her husband, her children, her guests, her old friends. She tries to penetrate the uniqueness of their perceptions of themselves and their world, their idiosyncrasies, obsessions or secret dreams. While meditating on the peculiarities of her husband and children, whom she regards with motherly sympathy and even empathy, despite the differences which set them apart from or even positions them at odds with each other, she is particularly preoccupied with grasping the essential personality features of Lily Briscoe, Charles Tansley, Mr Bankes, Paul and Minta.

In their turn, the others seem enthralled by her beauty and ministering graces. The fascination of her powerful, presiding presence holds them in sway, each of them becoming engrossed in their attempt to define and pinpoint the nature of her thrall. Lily, fascinated into painting Mrs Ramsay's portrait, examines her with a gaze that goes beyond the painter's interest in understanding the inner substance of her subject. Her figure becomes the focus of Lily's thoughts, first of all as a traditional model of subdued, domestic femininity, which the emancipated, self-reliant and free-thinking female artist regards with mixed feelings of awe and revolt. Yet, try as she may, she cannot rationally account for her fascination with Mrs Ramsay's personality, whose eluding essence continues to baffle her.

This equation of individuality with insularity is poignantly borne out by Woolf's characters. Ultimately, they tend to remain indefinable and incomprehensible to one another, wrapped in their enigmatic secret drives and motivations, which the others struggle in vain to grasp or rationalise. Locked within the invisible confines of their incommunicability and incomprehensibility, they appear as being insular loci, socially or emotionally visible and connected to one another, yet irredeemably separate in their impenetrable isolation. 'The family group and the house are […] contracted intensifications of the island concept'; and, in a further intensification, the final separation of the individual each from each is figured in the work: 'We perish Each alone', Mr Ramsay obsessionally recalls.' (Beer 272)

Despite their deeply shared love, the Ramsays remain emotionally and psychologically closed to each other, despite their fleeting moments of insightful glimpses of the other's inscape – Mr Ramsay's turbulent universe of egotism, neediness and self-doubt and Mrs Ramsay's seemingly quiet world of unassuming selflessness and profound philosophical intuitiveness. Mr Ramsay's male subjectivity and his pursuits of ordering experience into patterns of rationality can be equated with the ordered solidity of the island, whose shores are constantly washed by the watery element, more suggestive of the protective, nurturing openness of feminine self-consciousness, with its continuing, changeless

fluidity of experiential and emotional bonding. However, their inextricable complementarity, like that of masculinity and femininity, is most aptly metaphorised by the island image, since

> the concept 'island' implies a particular and intense relationship of land and water. […] The idea of water is thus intrinsic to the island concept, as essential as that of earth. The two elements, earth and water, are set in play. An intimate, tactile, a complete relationship is implied between them in this ordering of forces. The land is surrounded by water; the water fills the shores. (Beer 271)

A special, intense, inextricable relationship it is indeed, but more often than not also tense, we may add, just as gender complementarity is intrinsic to the perpetuity of the world. This tense duality is reflected in the inseparable images of the shore and the waves, as well as in the Ramsay's continual contiguity and cross-reference:

Throughout the book, sometimes louder, sometimes muted, the sound of the waves is referred to. The sea is as much the island as is the land. The fisherman's wife, in the story Mrs Ramsay reads to James, longs for possession and for dominance, for control; that last wish is shared with Mrs Ramsay, and perhaps the other wishes too.(Beer 271)

However, there is another side to the picture of the self-contained, insular realm of individuality. The characters' separateness, though keenly felt, is charged, nonetheless, with the irrepressible impulse to reach out and relate to the others, to commune and transcend the boundaries of the self. After all, Mr and Mrs Ramsay are occasionally able to commune on the superior plane of unconditional love, despite their moments of muted antagonism or obstinate incommunicability. Of course, Mrs Ramsay is an undeterred facilitator and catalyst of the small community at the house. Like a priestess at the altar of an ideal of human caring and sharing, she takes it upon herself to bring people together, to help them reach out to the shore of their islands and engage in genuine communication with each other. Her penchant for matchmaking is telling in this sense, showing her preoccupation with such issues as compatibility, emotional fulfilment and the primacy of love and companionship in marriage.

At the end of the day, Mrs Ramsay denies the idea of the inherent human solitude, defying individual insularity by her attempts at togetherness. Her dinner performance represents a ritual meant to weave threads of communication between those gathered at her table, to entrap them in her the spider-like, gossamer web of togetherness and conviviality. Her self-assumed mission is to merge the disparate islands of individuality into a communal island of a community. At least fleetingly, they commune in their momentary sense of a heightened kind of sociality, supposed to last, however, in their shared memory of an exhilarating feeling of permanence. Hard as the task may be, she has them connect and open themselves to a moment of grace, much like a mysterious enchantress on an enchanted island who puts her guests under a spell. Ultimately, her final legacy to them of her existence is her ineffable demonstration of the possibility of our reaching each other's shores, of the human need to acknowledge not only the truth of endemic loneliness but also that other competing truth of our mutual permeability. As Beer argues: 'The island, to be fruitful, can never be intact. It is traceried by water, overflown by birds, carrying seeds.' (Beer 271) This miracle is repeated long after her death, when the family and some of the party reunite, in a tacit pledge to honour her memory. In the face of sweeping transience and the fragility of existence, the long overdue voyage out to the lighthouse represents another claim to a moment's renewed moment's grace, to salvaging some sense of life's meaning and purpose from the engulfing waters of oblivion: 'The lighthouse itself is the final island, the last signifying object, amidst the timeless breaking of the sea.' (Beer 272)

Mrs Ramsay's endeavour to defy time and oblivion in a rare moment of human solidarity is actuated by her aspiration to 'make of the moment something permanent'. To

her, human bonding constitutes a defence against death and forgetfulness, an insulation of her crafted island of togetherness against the indifferent sweep of time. Human contact is perceived as the ultimate triumph against the transience of existence, the only warranty of permanence in the perishable space of human affairs. The communion between individuals she strives for has the power to create an enduring island of sheer humanity amidst the vast emptiness of human solitude and estrangement lying in wait. At a figurative level, the island becomes that ineffable moment of mutual understanding, communication and sympathy.

On the Isle of Skye, within a social microcosm metonymic of human society, all inner conflicts arise from the apparent impossibility of 'bringing people together', of which Mrs Ramsay sometimes despairs, while continuing to grapple with it. The miracle eventually happens, though. Assembled at the large dinner table presided by Mrs Ramsay, as if on a fabled ark of more or less assorted personalities, they come briefly united in their shared recognition and sympathy. This moment rises like an island of light in the engulfing, dark sea of human solitude. It is, as it were, Mrs Ramsay's time capsule or bottle thrown into the ocean, a memory which evokes Wordsworth's 'hour of splendour in the grass, of glory in the flower'. Yet, albeit briefly enveloped in a moment's grace of communality, each of them ultimately remains a separate island of the mind, an island of subjectivity. A human archipelago like the surrounding Hebrides, they are granted a fleeting sense of meaning and permanence while suspended between the island and the sea on the Isle of Skye.

The island has also been deployed in literary tradition as a trope for the creative isolation of the artist or philosopher, for the secret lab of artistic creation or superior knowledge, meant to defy time and mortality. That is why the Isle of Skye provides a symbolic setting for a quizzing philosopher like Mr Ramsay and an explorative artist like Lily Briscoe. Mr Ramsay could be seen as a parodic version of a latter-day Prospero, less self-assured in his mastery of knowledge, still probing for a consistent, cogent philosophical model in an age of doubt.

We might see it as an ironic inversion that it is Mrs Ramsay who comes closer to Prospero's secret knowledge and magical sway over the others, which is a subtly suggested challenge of male intellectual ascendancy. Her husband's emotional dependency on her reinforces the centrality of her vital role in a seemingly patriarchal household, in a reverence to the succouring power of her quiet, discreet femininity. Her death seems to engulf the deserted island of their domestic space, while Mr Ramsay is left adrift without his wife to praise and comfort him during his bouts of fear and anguish regarding the longevity of his philosophical work.

Mr Ramsay's philosophical prowess is also debunked by Andrew's explanation of it as thinking of a table when one is not there. It is the image which Lily comes to associate with Mr Ramsay, and her vision of his table up the pear tree with its legs in the air is comically derisive, if unintentionally so. Be that as it may, the island remains a fitting spatial metaphor for the loneliness of the philosopher's quest, single-mindedly grappling with the limits of the intellect in his hermetic, incommunicable sanctum.

Lily Briscoe's search for her artistic identity, for a unifying vision of inner and outer human reality, is also appositely located on the island, symbolic of the fertile sanctuary of Art. The transfiguration of reality through Art endows her, like any other artist, with the transformative power to create an element of permanence standing against the universal flow. The island's microcosm seems to catalyse Lily's artistic consciousness, inspiring her with an aesthetic vision able to capture the essence beneath the solid crust of the world of things. In her effort to aesthetically and philosophically distil the mundane material of human experience, the true artist comes to recreate the world in a freshly unique image.

Lily Briscoe begins the novel as a young, unformed painter attempting a portrait of Mrs Ramsay and James. She finds herself plagued by doubts throughout the novel, doubts

largely fed by Charles Tansley's cutting claim that women can neither paint nor write. Lily attempts to finally complete the painting she has been fashioning in her mind since the start of the novel. She reconsiders her memory of Mrs and Mr Ramsay, balancing the multitude of impressions from ten years ago in an effort to reach towards an objective truth about Mrs Ramsay's nature and the nature of life itself. Upon finishing the painting (just as the sailing party reaches the lighthouse) and seeing that it satisfies her, she realises that the execution of her vision is more important to her than the idea of leaving some sort of legacy in her work.

This island of a philosopher's and a painter's arduous quest for truth is also replete with the presence of the poet Augustus Carmichael, who completes the metonymic circle of human creativity inhabiting this enclosed space, a symbolic island of the arts. Much like Shakespeare's Prospero, whose knowledge and art transform the reality of his exilic island in a quasi-demiurgic state of empowerment transcending the limitations of human perception and creativity, Woolf's protagonists aspire to make their mark on the world, to overcome time and death through the miracle of intellectual or artistic creation. Instantiations of this elemental but supreme human endeavour permeate most of her novels, with characters such as Lily Briscoe, Jacob in *Jacob's Room*, Orlando or Bernard in *The Waves*. Both Lily and Bernard reach the conclusion that it is the artist's vision alone that can confront the force of time and destruction. Art and philosophy transcend life's finality on their solitary island, meant to resist the waves of time and oblivion. The island is Woolf's favourite trope, a powerful spatial symbol of loss, subjectivity, the nature of art and the problem of perception.

At the same time, the spatial signification of the island's liminality becomes mingled with the idea of the temporal insignificance of individual lives, societies and epochs in the atemporal flux of history. The novel also dramatizes and laments – through Mrs Ramsay's and her son's death, the dispersing of the family and the final rite of passage represented by the crossing to the lighthouse – the end of a way of life, the bygone Edwardian ethos that had cradled Woolf's own childhood by the sea. It is both a nostalgic tribute and a detached farewell to the past:

> The island is here the place of intense life and the conclusion of that form of life, both private and the image of a community from whose values she was increasingly disengaged. *To the Lighthouse* is an elegy for a kind of life no longer to be retrieved – and no longer wanted back. (Beer 273)

Seen from a distance during the journey to the lighthouse, to Cam the island appears to assume the shape of a leaf or rock:

> She gazed at the immense expanse of water. The island had grown so small that it scarcely looked like a leaf any longer. It looked like a the top of a rock which some big wave could cover yet in its frailty were all those paths, those terraces, those bedrooms – all those innumerable things.

Ultimately, the island is a just scrap of visible memory, a mere speck in the boundless waters of time that sweep over our earthly passage. Its once secure impression of solidity dissolves amidst the fluid siege of the vast sea and waves, like the seeming solidity of human existence under the sign of universal impermanence: 'In *To the Lighthouse* Woolf frets away the notion of stability in the island concept. The everyday does not last forever. The island is waves as much as earth: everything is in flux, land as much as sea, individual as well as whole culture.' (Beer 273)

Thus, the image of island, rife with that of the sea and the final voyage out, symbolically encapsulates experiential becoming and perennial change, self-realisation and

understanding, as well as reconciliation with the vagaries of the human condition through the waves of history. Sailing out equates with embarking on new experience by purging inner and interpersonal conflicts in a watery purgatory which in which memory and hope are reconciled at the meeting of earth and sea. While the island and its shores simultaneously convey not only ontological solidity and safety but also stagnation, the sea is the dynamic space of change and evolution. The characters' voyage of discovery, initiation and progress is metonymic of the perennial rhythms of the seas of human existence in general, where both the island and the sea symbiotically encapsulate the very cycles of earthly life and human culture.

## BIBLIOGRAPHY

Beer, Gillian. 'The island and the aeroplane'.*Nation and Narration*. Bhabha, Homi (Ed.). London: Routledge, 1999.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, 1970.

Briggs, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. London: Allen Lane, 2005.

Hardy, John Edward. *Man in the Modern Novel*. University of Washington Press, 1964.

Lloyed, Genevieve. *Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and Literature*.Routledge 1993.

Majumdar, Robin and McLaurin, Allen.*Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Routledge, 2003.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford UP (1927), 1992.

Woolf, Virginia. *The Waves*. Wordsworth Editions Limited, 2000.

# EMBODIMENT OF THE SACRED AND HEROIC MYTHOLOGY IN ROMANIANS UNDER MICHAEL THE BRAVE BY NICOLAE BĂLCESCU

**Mircea Breaz**

**Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract. Embodiment of the Sacred and Heroic Mythology in Romanians under Michael the Brave by Nicolae Bălcescu. For Nicolae Bălcescu, the history embodies the sacred in the image of the Prince Michael the Brave, in both his hypostases as a southern-eastern 16th century human model and as the most representative character of the sacred histories that identify being and becoming, the historical duration of the time and the eternity. The work aims at the way in which it is projected over the ruler's messianic figure the mythical light of the creators of freedom, from the triple perspective given by the romantic historicity, philosophical idealism and messianic mysticism. Accordingly, the analysis of this literary masterpiece underlines the transcendental determination of Michael the Brave's epic. Its narrative takes place in a sacred space and its heroic-mythical perspective it is applied to the significant action, meaning that human action that embodies the divine law as transcendent principle.*

*Keywords: the embodiment of the sacred, heroic mythology, romantic historicity, philosophical idealism, messianic mysticism.*

În dezvoltarea culturii naționale, opera lui Nicolae Bălcescu se înscrie în perioada romantismului pașoptist, care se situează în descendența umanismului civic al cronicarilor și a iluminismului patriotic al Școlii Ardelene. Trăsătura dominantă a romantismului pașoptist a fost emanciparea limbajului intelectual și asimilarea culturii occidentale, elogiul progresului european îndemnând frecvent la mobilizarea conștiințelor. Într-o perioadă în care, după Nicolae Iorga, nu numai „occidentalismul", ci însuși „europocentrismul" erau repuse în discuție, în favoarea unei viziuni mai nuanțate a aportului fiecărei civilizații și culturi, oricât de „regionale", la progresul umanității, se afirmă atât la noi, cât și în alte școli sud-est europene, rămase până atunci în conul de umbră al istoriografiei literare universale, ipoteza unei prelungiri în timp și spațiu a destinului și a operei umanismului cronicarilor, în translația de la medieval la modern pe care o realizează, în cultura românească, viața și opera lui Nicolae Bălcescu.

Acest proces, și anume mutația fundamentală de la medieval la modern în literatura noastră, este alimentat de ideea de rezistență a energiilor și a disponibilităților mitice sud-estice ce-și găsesc aici, la nord de Dunăre, un centru de iradiere creatoare. Idealul politic comun, concretizat în lupta antiotomană, rolul ideologiei ortodoxe și, legat de ea, dualismul sacru/ profan al artei încheagă conceptul de „balcanitate tragică", caracterizată de optica lucidă și mobilizatoare a patriotului predestinat sacrificiului. Din perspectiva unor evidente similarități tipologice, Mihai Viteazul, dar și Dimitrie Cantemir sau Constantin Brâncoveanu, dobândesc valoare de modele exemplare, într-o lume profană aflată în faza hotărâtoare a regăsirii de sine, în toate operele de vârf ale perimetrului național, după cum observa Nicolae Bălcescu chiar în *Introducerea* capodoperei sale, *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*: „Orice nație dar, precum orice individ, are o misie a împlini în omenire, adecă a concurge, după natura și geniul său propriu, la triumful științei asupra naturei, la perfecționarea

înţelegerii şi a sintimentului omenesc potrivit legei divine şi eterne care guvernează ursitele omenirei şi ale lumei."[1]

Tocmai investigarea aspectelor mitice ale acestei ipoteze a extensiei valorilor istoriografiei umaniste, pe coordonatele „istoriei încorporate" şi ale „impersonalismului" din *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*, constituie principala intenţie a acestui demers interpretativ, pe urmele cercetărilor deschise în acest sens de Ioana Em. Petrescu (1981) şi continuate, mai ales, de către Nicolae Manolescu (1990, 2008).

Remarcând lumina fabuloasă în care se scaldă multe scene din *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*, precum şi „providenţialismul" de tip romantic al operei, Nicolae Manolescu evocă, pe urmele Ioanei Em. Petrescu, opinia tentantă potrivit căreia ar exista, de fapt, două perspective complementare în carte: una „eroică şi mitică", avându-l în centru pe predestinatul Mihai, cel pedepsit finalmente pentru „vina" de a nu-i fi eliberat pe iobagii ardeleni şi de a-şi fi trădat astfel „misia"; alta „ironică şi profană", din care destinul, vina ori pedeapsa se exclud, şi al cărei protagonist ar fi celălalt Bathori, Sigismund".[2] Totodată, acesta observă că deosebirea fundamentală dintre Bălcescu şi predecesorii săi, istoricii Şcolii Ardelene, tot Ioana Em. Petrescu[3] a arătat-o: „Dacă pentru cronicarul medieval istoria poate doar să reflecte sacrul în figura principelui – „unsul lui D-zeu" –, pentru istoricul romantic istoria încorporează sacrul, ea fiind starea de explicaţie a divinităţii, faţă de care misia sau vocaţia originară înseamnă divinitatea în starea de implicaţie".[4]

Nicolae Manolescu validează însă numai prima perspectivă: „Din păcate, numai prima dintre aceste perspective este incontestabilă. Un Bălcescu sensibil la profan şi ironic nu poate fi descoperit în text. Ca scriitor, el ni se înfăţişează exclusiv în registrul grav, solemn şi profetic. Ca istoric, este un romantic pur sânge, întreţesând realitatea obiectivă cu legenda, compulsând de-a valma izvoare serioase cu simple relatări fără importanţă, şi mai ales urmând prea îndeaproape cronicile vremii, încât nu putem şti ce-i aparţine cu adevărat, uneori în momente cheie ale naraţiunii, cum ar fi uciderea lui Andrei Bathori."[5]

Cum spiritul impersonal şi individualitatea naţiei „se încorporează" deopotrivă în figura mesianică a lui Mihai Viteazul, cum Bălcescu însuşi proiectează asupră-i lumina mitică a „creatorilor de libertate" din istoriile sacre care identifică fiinţa şi devenirea, eternitatea şi timpul, „istoricul şi eroul se întâlnesc în acest punct de convergenţă a ideii cu fapta (identitatea pe care critica românească a stabilit-o între Bălcescu şi eroul său este, de aceea, pe deplin întemeiată)."[6] Observaţia privitoare la pararelismul dintre destinul lui Bălcescu, pe de o parte, şi soarta lui Mihai Viteazul, pe de altă parte, se regăseşte şi la Şerban Cioculescu, după care marile pasiuni revoluţionare ale lui Bălcescu îşi găsesc strânse corespondenţe cu dominantele figurii lui Mihai, care a devenit, în contextul operei, exponentul eminent al acelor pasiuni istorice ardente, cu excepţia celei democratice. Un loc moral de intersecţie a celor două destine aparţinând atât vieţii oamenilor de seamă, din durata istorică, cât şi vieţii creaţiei artistice, din durata existenţei spirituale, este identificat în frumuseţea morală a celor doi, „în care pasiunea nobilă pentru ridicarea şi unitatea neamului se sfinţeşte prin abstragerea până la jertfă de la tot ce face preţul vieţii. Ardere la focul pasiunilor înalte, viaţa sa e parcă mai expresivă decât opera, prin exemplaritatea conştiinţei etice şi bogăţia vieţii interioare, care e cea mai plăcută descoperire a cititorului."[7]

[1] Bălcescu, 1970: 13.
[2] Manolescu, 1990: 260.
[3] Petrescu, 1981: 94-101.
[4] Petrescu, 1981: 96.
[5] Manolescu, 1990: 260.
[6] Petrescu, 1981: 97.
[7] Cioculescu, 1977: 8.

Considerente similare vom putea recunoaște și la Paul Cornea (1979), după care cea mai însemnată lucrare a lui Nicolae Bălcescu „atribuie dimensiunea unui ideal sacru ideii de unitate a tuturor românilor și de independență națională" și pentru care măreția vizionară și integritatea de caracter se oglindesc deopotrivă în spiritul domnitorului Mihai Viteazul și în acela al revoluționarului Nicolae Bălcescu: „Dar grandoarea figurii sale nu rezidă numai în excepționala clarviziune a spiritului, ci și în substanța incoruptibilă a caracterului, în puritatea de cristal a sufletului, care a exercitat un imens ascendent asupra contemporanilor."[8]

Arhetipurile mitice structurează situaţiile şi acţiunile fundamentale care pun în relaţie fiinţa umană activă cu lumea – prin situaţii şi evenimente. Relaţia activă fiinţă – lume primeşte dimensiunile şi consistenţa unor nuclee epico-mitice fundamentale: „întemeierea", „drumul", „purificarea", „continuitatea", „ascensiunea", „căderea" sau „redempţiunea" vizează hotare ale conştiinţei dincolo de care cuvintele nu mai au putere, cu toate că înţelesul există. De aceea, prima apariţie în carte a lui Mihai e o „mitică înfrângere a morţii", de aceea, ulterior, graţie invulnerabilităţii, e comparat cu „semizeii lui Homer", Bălcescu făcând din Mihai „figura cea mai impersonală a cărţii – o existenţă în care individualul se estompează, tinzând spre simbol" (Petrescu, 1981: 98), respectiv un simbol-expresie al atemporalităţii mitului: evocarea Ardealului pare amintirea unui mit edenic originar înrudit cu istorismul romantic, idealismul filozofic şi misticismul mesianic din care s-a împărtăşit Nicolae Bălcescu, tot aşa cum, de pildă, mitul „Bizanţului după Bizanţ" încheagă în imaginea lui Mihai Viteazul un model uman sud-est european în secolul al XVI-lea: un chip desăvârşit de cavaler, un model de umanitate. Prin urmare, promisiunile edenice ale principelui vizionar, exercitând o irezistibilă fascinaţie asupra tuturor, sunt reverii mitice ale unui El Dorado modern: „Mai adăstaţi puţin, ostaşi, şi vă voi duce într-o ţară unde se găseşte cu îmbelşugare mătase, aur, diamante şi tot feliul de bogăţii."[9]

Sinteză a mesianismului naţional, figura lui Mihai Viteazul dă impresia unei expresii mitice radicale a „panromânismului" la Bălcescu, în sensul unei sinteze mitologice de factură antropogonică şi etnogonică, având ca raţiune dominantă mitul Marii Uniri, care nu implică însă nici pe departe acelaşi caracter expansionist şi chiar agresiv din alte cercuri de cultură, cum ar fi, de pildă, mitul arianismului germanic, ci, dimpotrivă, cuprinde sensul civilizator al unei replici de recuperare a patriei originare, gest simbolic al oricărui erou întemeietor. Acest prestigiu mitic al începuturilor reîncarnează în Mihai Viteazul mitul *Marelui Om*, de gintă latină: „În zorii lumii moderne, notează Mircea Eliade[10], originea se bucura de un prestigiu aproape magic. A avea o origine bine stabilită însemna, de fapt, a te prevala de o tradiție nobilă de cugetare și creație. „Suntem urmașii Romei!" repetau cu mândrie intelectualii români din veacul al XVIII-lea şi al XIX-lea. Conştiinţa descendenţei latine era însoţită la ei de un fel de participare mistică la măreţia Romei. Nu altfel apare imaginea lui Mihai Viteazul la sfârşitul capitolului al XXVI-lea, într-un tablou desprins din *Cronica lui Bisselius* şi realizat în spiritul mitologiilor creştine: „Românul, prin numele său, deşteptă în inimele muritorilor numele şi memoria arhanghelului Mihail, ducelui oştilor cereşti, care trântise şi alungase cândva din ceruri pre bălaurul, luceafărul diavolilor, împreună cu toţi demonii, soţii rebeliunei lui. Pentru aceea, în mintea popoarelor creştine se formă cu încetul părerea că, cu prea puţină schimbare de cuvinte s-ar putea aplica foarte bine la Mihai-Vodă vechea cîntare de biruinţă a bisericei, şi mai ales acea parte în care preoţii şi sacrul cor cântau: Lăudaţi şi preamăriţi pre toţi ostaşii în genere, iară mai presus de toţi pre Mihai, ducele oastei învingătoare."

De altfel, după modelul lui Petru Maior, din *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*, Nicolae Bălcescu îşi va începe istoria domniei lui Mihai Viteazul sub semnul acelei

[8] Cornea, 1979: 52.
[9] Bălcescu, 1970: 359.
[10] Eliade, 1978: 171.

demnități superioare, conferită de conștiința latinității neamului și de venerația unei tradiții eroice și a unor personalități ilustre, care legitimează dreptul la independență și dezideratul unității naționale: „Deschid sfânta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun înaintea ochilor fiior ei cîteva pagini din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriește…" Iar în alt loc (*Mersul revoluției în istoria românilor*, 1850), în descendența opticii „creșterii și descreșterii" din istoriografia umanistă, istoricul pașoptist Nicolae Bălcescu promovează mentalitatea romantică a „creșterii în evoluție", culminând cu emanciparea conștiinței românești și realizarea unității de neam: „sau, după cum o formulăm noi: întregirea românului, vecinul, serful veacului de mijloc, în drepturile sale de om, de cetățean și de națiune" (*Mersul revoluției în istoria românilor*, în *Gândirea românească*, 1850: 314).

Nu numai istoricul, ci şi literatul romantic caută în existenţa lui Mihai Viteazul „semne" mitice, reminiscenţe mitice, hieroglife sacre ale unor semnificaţii care scapă înşiruirii cronologice profane şi care modelează inconştient evenimentele, în conformitate cu o viziune mitică subiacentă, între istorie şi legendă. Configurarea unei asemenea viziuni este susținută de prezenţa oraculară a unor animale sacre, respectiv vulturul valah sau bourul totemic în Moldova, de sugestia unui anumit fel de ubicuitate cu care pare înzestrat infailibilul principe creştin, „ca totdeauna, liniştit şi trufaş în primejdie", de observarea unor semne cereşti, ca acela din capitolul al XXV-lea, sau de interpretarea visul premonitoriu de la sfârşitul capitolului al XVIII-lea, din cartea a cincea şi ultima a lucrării: „În noaptea înaintea zilei în care era să iasă din Alba-Iulia, el văzu în vis o mare şi groaznică furtună, care să rădică despre Torda, se opri şi se sparse tunând groaznic dasupra Albei; pe urmă trăsnetul îl izbi pe el însuşi. (…) Urma ne va arăta că acest vis fu, vai! cu prisos profetic".

Termenul grecesc de *hybris* pune în evidenţă şi motivează structura tragică a universului medieval românesc din opera lui Nicolae Bălcescu unde, ca şi la Miron Costin (sau la cronicarii munteni), căderea domnitorului e explicată printr-un implacabil mecanism care pedepseşte *hybrisul*, în jocul crud al lumii amăgitoare. Mihai (altfel, erou exemplar, „ca un leu în fruntea războiului") este pentru Miron Costin, de exemplu, o dată în plus victima norocului înşelător, pentru că, atins de *hybris*, săvârşeşte eroarea tragică de a depăşi înţeleapta măsură, pierzându-şi rolul de factor de traducere în conştiinţă a legii istorice obiective şi siguranţa conştiinţei de erou predestinat, cum se întâmplă spre finalul cărţii, în capitolul al XXVIII-lea: „Aşea Mihai vodă, vrîndu să dobîndească Ardealul, au pierdut şi Ţara Muntenească."; „Noi, care robiserăm pe fraţii noştri ţărani din Ţara Românească şi păstrarăm în robia ungurilor pe cei din Ardeal, mai meritam noi oare atunci mărimea şi fericirea ?"[11]

Opera lui Nicolae Bălcescu se naşte aşadar la interferenţa unei ideologii politice postulând valoarea legii (cristalizarea ideologică a poşoptismului) cu o viziune fascinată de mitul eroic al lui Mihai Viteazul, neclintit în faţa „prilejurilor vremii", opunând timpului şi amăgirilor sorţii statornicia cugetului care-şi asumă lucid dimensiunea tragică a existenţei şi prerogativele actului întemeietor. Considerându-l pe Nicolae Bălcescu „spiritul cel mai capabil de sublim dintr-o generaţie care n-a dus lipsă de spirite patetice şi nobile", în descendenţa lui Nicolae Iorga („o predică, o lucrare de propagandă, o armă de luptă, un argument pentru putinţa unor nouă lupte naţionale")[12], Şerban Cioculescu („Nimeni la noi, înainte de Haşdeu, n-a folosit atâtea izvoare şi în atâtea limbi")[13] sau George Călinescu („Omul e mai spectaculos decât opera")[14], Nicolae Manolescu recunoştea acelaşi statut exemplar al operei, din perspectiva retoricii paşoptiste: „Ea se bazează mai mult pe

[11] Antonescu, 1978: 67.
[12] Iorga, 1983: 131.
[13] Cioculescu, 1977: 7.
[14] Călinescu, 1982: 184.

sentimente decât pe idei (…). Nu atât prezentarea domniei lui Mihai trebuie considerat a fi fost scopul lui, cât (…) folosirea ei ca *model pentru contemporani*" (*s.n.*).[15]

Într-un articol din *Timpul* (*Bălcescu şi urmaşii lui*, 24 noiembrie 1877, *s.n.*), Mihai Eminescu sintetiza, într-o suită de observaţii pătrunzătoare, valorile perene ale acestei opere – valoarei ei istorică, valoarea ei literară, valoarea limbii şi a stilului ei – din aceeaşi perspectivă a exemplarităţii romantice: „Se ştie neobositul zel cu care acest bărbat plin de inimă şi înzestrat de natură c-o minte pătrunzătoare şi c-o fantezie energică a lucrat la *Istoria lui Mihai-vodă*. Din sute de cărţi şi documente el a cules c-o adevărată avariţie pentru gloria naţiei româneşti toate colorile din relaţii şi notiţe, cu cari apoi a zugrăvit acea icoană măreaţă din care figura voievodului românesc iese din prosceniu, vitejească şi mândră şi vrednică de a se coborî din strălucita viţă a Basarabilor. Limba lui Bălcescu este totodată culmea la care a ajuns românimea îndeobşte de la 1560 începând şi până astăzi, o limbă precum au scris-o Alecsandri, Const. Negruzzi, Donici şi care astăzi e aproape uitată (…). O neobicinuită căldură sufletească, răspândită asupra scrierii întregi, topeşte nenumăratele nuanţe într-un singur întreg şi asemenea scriitorilor din vechime, el îi vede pe eroii săi aievea şi-i aude vorbind după cum le dictează caracterul şi-i ajunge mintea, încât toată descrierea personajelor şi întâmplărilor e dramatică, fără ca autorul să-şi fi îngăduit a întrebuinţa undeva izvodiri proprii ca poeţii (…). *Facă-se această scriere evanghelia neamului, fie libertatea adevărată idealul nostru*". Figură care „încorporează" sacrul în registrul impersonal, deci, grav, solemn şi profetic, în *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*, epopeea lui Mihai e determinată transcendent, desfăşurându-se într-un spaţiu sacru dintr-o perspectivă mitico-eroică aplicată acţiunii semnificative, adică acelei acţiuni umane care încorporează şi traduce în faptă un principiu transcendent (legea divină sau „*misia*") – constituindu-se astfel în destin şi desemnând, în opinia comentatorilor, punctul în care umanitatea se întâlneşte cu divinul şi participă la divin.

Din această perspectivă, Georgeta Antonescu[16], va relua unele consideraţii critice anterioare, analizând figura domnitorului dintr-o dublă perspectivă, mitologică şi istorică.

În durata istorică, Mihai Viteazul este atât o întrupare a legii istorice a neamului şi a năzuinţei sale de libertate şi unitate naţională, o încorporare a conştiinţei identitare a maselor, cât şi victima unei erori tragice care a ajuns chiar să-i poarte numele: „legătura lui Mihai", respectiv legarea ţăranului de glie, prin nesocotirea dorinţei de libertate a iobagilor transilvăneni. În durata mitologiei eroice, în schimb, câtă vreme pare emblema unei „misii" de extracţie transcendentă, principele ilustrează condiţia eroului legendar, predestinat unei soarte supraumane, invincibil şi invulnerabil chiar în faţa morţii, câtă vreme nu şi-a împlinit menirea, asemenea eroilor intraţi în mitologia greacă: „Atâta timp cât acţiunile sale materializează această «misie» specifică (lupta pentru libertate, apărarea popoarelor apusene de pericolul invaziei turceşti, dându-le astfel răgazul necesar creaţiei culturale) şi sunt călăuzite de năzuinţa, devenită prin el conştientă şi tradusă în act, a unităţii tuturor românilor, Mihai e, asemenea «semizeilor cântaţi de nemuritorul Omer», invulnerabil şi invincibil. Prea puţin om şi mai mult efigie, el e lipsit de de un destin individual şi, în ciuda câtorva amănunte comunicate totuşi de istorie, pare a nu avea nici strămoşi, nici familie, nici viaţă privată."[17]

Capodopera literară a lui Nicolae Bălcescu e „o istorie naturală", un proiect de lectură a lumii din unghiul perpetuu al orizontului unor aşteptări ideologice şi literare viitoare. Efectul acestei ingenioase lecturi a lumii, destinată de scriitor şi cititorului de-atunci şi celui de-acum, şi-acelora şi mereu altora din viitor, rămâne însă neschimbat, în ciuda vremii care trece, „preconizând să readucă liniştea în minte şi nobleţea în inimă". Devreme ce „istoria lui

[15] Manolescu, 1990: 260.
[16] Antonescu, 1995: 227-230.
[17] *Ibidem*, 1995: 229.

Mihai Viteazul este o carte despre trecut scrisă pentru prezent şi prin prisma prezentului”[18], din perspectiva stilului „înalt” al lucrării, retorica superioară a acesteia validează şi la nivelul procedeelor discursive „încorporarea sacrului” în registrul – profetic – ales, căci, la Nicolae Bălcescu, „prin excelenţă, retorica nu este doar o artă a expresiei frumoase, ci şi una a persuasiunii, aşa cum întreaga sa lucrare nu e menită doar să facă cunoscut trecutul, ci să cucerească prezentul şi să determine viitorul.”[19]

Chiar dacă nu avem a face cu o scriere dusă până la capăt de către autorul ei, subliniază Șerban Cioculescu, această lucrare capitală prin erudiție îl reprezintă integral, atât ca istoric, cât și ca scriitor. Dincolo chiar de temeiurile științifice și literare ale istoriei românilor din vremea domniei lui Mihai Viteazul, măreția evocării domnului unificator ține de „reflexul unui suflet mare de mucenic al idealului”: „*Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* e însă înainte de orice o operă ce se construiește nu pe eșafodajul unor idei, ci pe contraforții pasiunilor puternice: admirația pentru eroul cu dimensiuni de semizeu și în cadru de epopee; cultul unității naționale, căreia i-ar fi servit acest «leu»; duhul revoluționar, pe care l-ar fi purtat Mihai printre popoare (ca un Napoleon prefigurat); (…) duhul religios, incarnat de voievodul pus în centrul cruciadei.”[20]

În concluzie, pentru Nicolae Bălcescu istoria încorporează sacrul în figura principelui Mihai Viteazul, deopotrivă ca model uman sud-est european din secolul al XVI-lea și ca figură exemplară a istoriilor sacre care identifică ființa și devenirea, durata istorică a timpului și eternitatea. Lucrarea a urmărit modul în care se proiectează asupra figurii mesianice a domnitorului Mihai Viteazul lumina mitică a creatorilor de libertate, din tripla perspectivă dată de istorismul romantic, idealismul filozofic și misticismul mesianic. Prin urmare, analiza acestei capodopere literare subliniază determinarea transcendentă a epopeii lui Mihai Viteazul, desfășurarea ei într-un spațiu sacralizat, dintr-o perspectivă mitico-eroică aplicată acțiunii semnificative, adică acelei acțiuni umane care încorporează și materializează legea divină ca principiu transcendent.

## BIBLIOGRAPHY

Antonescu, Georgeta (1978). *Nicolae Bălcescu*. În: *Dicționarul scriitorilor români*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Antonescu, Georgeta (1995). *Nicolae Bălcescu*. În: Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coord.). *Dicționarul scriitorilor români*. A-C. București: Editura Fundației Culturale Române.

Bălcescu, Nicolae (1970). *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, Editura Minerva, Bucureşti.

Călinescu, George (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva.

Cioculescu, Şerban (1977). *Nicolae Bălcescu*. În: *Limba şi literatura română*, Anul III (IV), Nr. 4, Bucureşti: Societatea de Ştiinţe Filologice din R.S.R.

Cornea, Paul (1979). *Nicolae Bălcescu*. În: *Dicționar de literatură română.* București: Univers.

Eliade, Mircea (1978). *Aspecte ale mitului.* București: Editura Univers.

Iorga, Nicolae (1983). *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea.* București: Editura Minerva.

[18] Antonescu, 1978: 67.
[19] *Ibidem*, 1978: 69.
[20] Cioculescu, 1977: 7-8.

Manolescu, Nicolae (1990). *Istoria critică a literaturii române I*, București: Editura Minerva.

Manolescu, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.

Petrescu, Ioana Em. (1981). *Configurații*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

# THE LOGIC OF POSSIBILITY AND SUCCESS IN FRANZ KAFKA'S NOVELS

**Mircea Breaz**

**Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: The Logic of Possibility and Success in Franz Kafka's Novels. The work analyzes the novels of the loneliness trilogy (The Trial, The Castle, America), from perspective of the opponent condition of the protagonists, perspective that is being considered as a chance of existential justification. In his fight against the hostility or against the indifference of the universe, Kafka's character will always have the illusion of changing an inhuman order and will always look for the possibility to win in front of the representatives of a rival world. The particular condition of Josef K., the lawyer from The Trial is generated by the characters position between the intentions for action and the dithering fixations, between crisis and revolt. The crisis of surveyor K., from The Castle it is given by the alternation between tentative and waiting and the combative adventure of Karl Rossmann, from America, puts the exile man between the generous aspiration of the pilgrim and the duplicitous staging of the existence.*

*Keywords: the possibility's logic, loneliness trilogy, existential justification, fighter's condition, combative adventure*

Lucrarea urmărește logica posibilității și a reușitei în romanele lui Franz Kafka, analizând romanele trilogiei singurătății kafkiene (*Procesul*, *Castelul*, *America*), din perspectiva condiției de luptător a protagoniștilor, ca șansă de justificare existențială.

În lupta sa împotriva ostilității sau a indiferenței universului, personajul kafkian va avea mereu iluzia schimbării unei ordini inumane și va întrevedea neobosit posibilitatea victoriei în fața exponenților unei lumi potrivnice. Astfel, condiția particulară a avocatului Josef K. din *Procesul* este generată de situarea personajului între intențiile de acțiune și fixațiile imobiliste, între criză și revoltă, aceea a arpentorului K. din *Castelul* este dată de alternarea tentativei și a așteptării, iar aventura combativă a lui Karl Rossmann din *America* situează omul exilului între aspirația generoasă a peregrinului și înscenarea duplicitară a existenței.

Exegetica kafkiană a remarcat că eroul kafkian este prin excelență un luptător și, chiar dacă acesta va sfârși în cele din urmă învins, asta nu înseamnă că nu a avut posibilitatea victoriei în fața universurilor „împotriva", cum le numea Gaston Bachelard. Tramele romanești sunt inițiate întotdeauna prin evocarea acestor universuri, fie ele realități, noțiuni impersonale sau opțiuni impuse (sau provocate în mod deliberat), prin revelarea unor stări de fapt, instituții sau instanțe generale, precum aceea a existenței Sistemului General (după caz, spre exemplu, Castelul, Autoritatea, Justiția, Legea, Instanța Supremă sau Teatrul în aer liber din Oklahoma). Sistemul general este resimțit ca realitatea cea mai concretă și, în același timp, ca instanța cea mai lipsită de conținut.

În aceste universuri se operează mai curând cu opoziții, decât cu negații directe. Universul satului din *Castelul*, de pildă, nu îl neagă pe acela al Castelului, câtă vreme slujbași de toate gradele sunt selecționați din lumea satului, pentru a popula lumea Castelului. Antiteza se radicalizează ca negație și se activează ca respingere, doar atunci când survin protagoniștii din exterior (K., Josef K., Karl Rossmann) sau când își face apariția oricare alt intrus sau element intruziv. Într-un asemenea moment se declanșează reunirea unui univers cu negația lui (în mod paradoxal) posesivă, care se produce printr-o mișcare irezistibilă de

subsumare a mai multor cauze (în *Castelul* – ale Amaliei sau ale Friedei, ale lui Hans Brunswick sau Pepi) și de substituire inexorabilă a acestora, prin subordonarea dialecticii voință (a individului)-necesitate (a Sistemului) intereselor niciodată clar decelabile ale Sistemului General.

Apariția intrusului, a revoltatului intrepid, polarizează sau doar promite, în viitorul apropiat, polarizarea universurilor, separația lor ireconciliabilă, cel puțin în intervalele în care au loc tentativele de schimbare, menite să aducă în conștiința tuturor împricinaților evidența unor opoziții funciare de interese și atitudini. Atunci când aceste tentative se produc, ele urmăresc să provoace o ruptură decisivă sau măcar breșe care, determinând criza Sistemului supra-uman, să conducă finalmente la schimbare, la progresul celor două universuri antagonice, la propulsarea lor pe trepte superioare de evoluție. Contaminându-se reciproc, cele două universuri de referință (individul și Sistemul) devin hibride, se amalgamează, ceea ce deschide deja posibilitatea schimbării: inculpații fac chetă pentru costumele elegante ale funcționarilor cu informațiile, hrana acuzaților potolește foamea slujbașilor justiției, lenjeria și obiectele vestimentare ale acuzaților îmbogățesc depozitele justiției și, prin vânzare, resursele ei financiare, până și femeile satului sau ale slujbașilor inferiori ai justiției sunt întotdeauna la dispoziția capriciilor erotice ale judecătorilor, în fine, până și micile detalii din viața cotidiană sau intimă a oamenilor devin obiectul de consum al justiției clandestine, hrănind o foame de real leviatanică.

Dată fiind nesiguranța inspirată intrușilor-luptători de această cantonare într-o stare hibridă, temelia separației universurilor va consta tocmai în încercările protagoniștilor de a înlocui climatul de toleranță și umilință, cu unul de revoltă față de adeziunea constrânsă, umilitoare, începând, de exemplu, cu renunțarea protagoniștilor la serviciile juridice ale avocaților. În cazul maestrului Huld din *Procesul*, combinarea aceasta a afacerilor comerciale și a celor juridice îi furnizează eroului-luptător un motiv în plus să renunțe la serviciile maestrului.

Regimul de luptă al protagoniștilor alternează regimul neîncrederii în capacitatea de rezistență a luptătorului, generat de o reală scădere în timp a potențialului său combativ, cu regimul suspiciunii,, motivat de o convingere tipică eroului kafkian, după care trebuie să fii mereu pregătit, pentru a nu fi surprins niciodată: „funcționarii inferiori (…). La urma urmei, n-ar fi fost posibil ca tocmai ei să-l folosească pe avocat ca să îndrume procesul după dorința lor, pe căi cu totul nefavorabile inculpatului?”[1]

Dacă pentru arpentorul K. luptătorul din din *Castelul*, greșeala esențială era „nerăbdarea” în sânul rătăcirii[2], în cazul lui Josef K. din *Procesul*, una dintre culpele constituite pe parcurs din conduita lui ofensivă este o anumită rezistență, precedată de o indiferență superioară (până cînd acest ascendent nu devine o probă a culpabilității) și însoțită de savuroase teribilisme verbale (de atitudine și de intenții), dar și de nedumeriri cronice (echivalente cu refuzul de a ceda, de a mărturisi), în fața impresiei tot mai pregnante că afacerile procesuale par a întreține resursele de putere ale funcționarilor: „Nu prin asta greșești, spuse Leni. Am auzit însă că ești grozav de îndărătnic (…), înlătură-ți defectul, nu fi atât de încăpățânat (…). Mărturisește, deci, la prima ocazie. Abia după aceea ai să poți încerca vreo posibilitate de scăpare. Dar dumneata (…) nu te lași convins.”[3] Convingerea protagoniștilor în faptul că existența justiției este direct determinată de acceptarea proceselor pe care aceasta le intentează în mod arbitrar, că existența funcționarilor, în multe puncte asemănătoare cu aceea a acuzaților, se bazează pe compromisuri, amestecuri de interese și înțelegeri cu avocații, este (din nefericire pentru ei) temporară. Persistența în această convingere, rezistența la manipulări, echivalentă cu un refuz prelungit, sistematic și general,

[1]Kafka, 1977: 156-157.
[2]Blanchot, 1980.
[3] Kafka, 1977: 137-138.

ar fi însemnat începutul sfârșitului acestei Autorități întemeiate pe amenințare și frică și instaurarea adevărului în relațiile umane.

Logica posibilității și eventualitatea reușitei luptătorului Josef K. din *Procesul* este generată, după cum observam anterior, de situarea personajului între intențiile de acțiune și fixațiile sale imobiliste, în vreme ce structura particulară a luptătorului din *Castelul*, arpentorul K., este dată de alternarea Tentativei și a Așteptării. K. nu este un exilat absolut, după cum – spre deosebire de Josef K. – el nu este nici un individ neutru, și nici un celibatar, fără un trecut de familie semnificativ și cu un viitor indiferent sau, oricum, previzibil. K. păstrează o aspirație autentică la împlinire prin existența pereche, reflex în statutul personajului al unei obsesii care a marcat dureros întreaga existență a scriitorului.

Ansamblul condiției combative a arpentorului este consolidat de alianța dintre dimensiunea ideală a aspirației și componenta pragmatică a demersurilor sale, conferindu-i dinamica unei succesiuni de reușite parțiale. Ansamblul statutului său devine astfel mai puțin fluctuant, pe măsura observării efectului perturbator pe care îl are asupra Sistemului integrarea factorului uman în tentativele de schimbare, menținerea unui raport controlat între interes și rezervă, în etapele superioare de adaptare, experiență și luptă.

Arpentorul K. este un luptător („Nu mai știi cum trebuie să lupte omul ca să răzbească, mai ales când vine de jos? Cum trebuie să te folosești de tot ce-ți dă oarecare speranță?”)[4], el este un cuceritor („el, care crezuse că se poate bizui pe trupul lui, și care fără această convingere nici n-ar fi pornit la drum.)”[5], care, desconspirat, păcătuiește prin nerăbdare, astfel încât demersurile sale se vor relativiza, desprinzându-se treptat de modelul absolut al premeditării și al disimulării. În acest sens, o „conversiune”[6], în termenii lui Michel Butor, se va dovedi, din păcate, insuficientă, pentru că nu este vorba de a lua decizia de a-și orienta viitorul (doar) într-o direcție diametral opusă celei care părea că trebuie urmată, ci trebuia de asemenea să facă și din trecutul său altceva decât ceea ce el ar fi rămas invariabil și inevitabil, în afara tentativei de schimbare.

Fazele devenirii proiectului său de de lupta cu Autoritatea Castelului sunt evidente, în ceea ce privește șansele de reușită. Înainte chiar de a ajunge în sat, K. premeditează o acțiune unitară, al cărei principiu organizator se confirmă curând („Ideea sa despre autoritățile locale îi fu confirmată.”)[7], dar care se va descompune prea repede într-o serie de tentative individuale, oarecum disparate, bazate pe o asumare prea precaută a luptei directe. O nouă apropiere de modelul unitar inițial va fi pregătită de o viitoare alianță a Tentativei cu Așteptarea, ca experiențe complementare și principii ordonatoare. Constanța Așteptării, continuitatea și aprofundarea metodică vor prelua dinamica Tentativei, indispensabilă obținerii unor transformări adevărate și durabile, dincolo de orice tergiversări și ezitări.

Motivațiile tentativelor vor evidenția precaritatea actului individual. Chiar la început, când K. era acela care ataca, el „lupta pentru ceva foarte apropiat și viu, pentru sine însuși.”[8] Ulterior, prin apariția unor posibili aliați, șansele de reușită ale eroului se vor mări considerabil, deoarece K. descoperă că „nu lupta numai de unul singur, pentru sine însuși, mai luptau pentru el în mod evident și alte forțe, pe care nu le cunoștea, dar în existența cărora putea crede.”[9] Desigur, pe de o parte, logica necesară Tentativei se motivează („trebuia să-și adune toate puterile, să nu se sinchisească de nimic, nici de mâncare, nici de locuință, nici de autoritățile sătești și nici chiar de Frieda.”)[10], pentru că, integrându-se vieții de

[4]Kafka, 1968: 212.
[5]*Ibidem*: 354.
[6]Butor, 1971: 362.
[7] Kafka, 1968: 79.
[8]*Ibidem*: 77-78.
[9]*Ibidem*: 78.
[10]*Ibidem*: 121.

comunitate („Viața societății se mișcă în cerc.”)[11], acțiunile sale, chiar dacă prin experiența Așteptării se vor apropia de un nou model unitar, mai perfecționat, dar asemănător ca posibilități de reușită celui dat de premeditare, vor fi sortite mișcării în gol, fiindcă „în același cerc însă, fiecare cunoaște doar aceleași lucruri.”[12]

Spre deosebire de arpentorul K., Josef K. din *Procesul* se află într-o poziție privilegiată. Pe lângă considerația deosebită de care se bucură procesul său și tratamentul amical sau preferențial din partea paznicilor săi, Franz și Willem, ca și a doctorului Huld, el se găsește de fapt oarecum în situația țăranului din capitolul IX al romanului, publicat adesea separat, cu titlul *În fața legii.* Dacă paznicul porții îi va spune omului de la țară că nimeni în afară de el n-avea dreptul să intre acolo, căci poarta aceea era făcută numai pentru el, spălătoreasa din duminica primei convocări îi va adresa procurorului aproape aceleași cuvinte: „După dumneata trebuie să încui; nu mai are nimeni voie să intre.”[13] Ca și paznicul legii, nici preotul închisorii n-ar fi putut împiedica intrarea lui K. într-un domeniu secret, cum n-ar fi putut împiedica nici plecarea acestuia din catedrală, însă lipsa de decizie va juca același rol ca și epuizarea arpentorului și de aici lipsa oricărei posibilități a acestuia de a profita de oportunitatea enormă a întâlnirii cu Bürgel, determinând în ultimă instanță ratarea unei uriașe posibilități de reușită.

Semnificativă este suprapunerea dintre irosirea unor posibilități unice de reușită, însemnele tanatice de pe chipurile protagoniștilor și relevarea resurselor inepuizabile de a spera într-o rezolvare fericită a cazurilor de luptă cu Sistemul în care au fost antrenați luptătorii din cele trei romane în discuție: K., Josef K. sau mai tânărul Karl Rossmann, din *America.* Asemenea arpentorului K., Josef K. își asumă cu generozitate o cauză comună, ca exponent al celorlalți, în care caută un eventual sprijin, niște virtuali aliați: „Ceea ce mi s-a întâmplat mie e numai un caz izolat; n-ar avea deci mare importanță și nu l-aș lua în serios dacă n-ar rezuma felul în care se procedează și împotriva multor altora. Pentru ei vorbesc eu aici, și nu pentru mine.”[14]

Evidențierea exemplarității cazului lui Josef K. indică de fapt încă o motivație a angajării acestuia într-un proces care, altfel, n-ar fi existat. Procesul devine de fapt un nou prilej de luptă pentru ambele tabere: ordinea umanului și cea a inumanului. În această confruntare, Josef K. nu va putea fi înfrânt decât atunci când nu va mai avea puterea de a se opune, atunci când resursele vitale ale luptătorului se vor fi consumat în eforturi insuficient de bine pregătite sau orientate sau când luptătorul se va lăsa deturnat, inclusiv în registru erotic, de la scopurile sale fundamentale.

Ambițiile de luptă ale lui Josef K. – în faza procesului ca pretext și prilej de luptă – se manifestă nu numai pentru că procedurile absurde de administrare a procesului îi amenință libertatea și însăși existența, ci și datorită întrevederii unui mobil la început indistinct, dar ulterior din ce în ce mai tentant, care ar putea oferi o explicație și o motivare superioară angajării eroului în lupta cu ostilitatea impersonală a Autorității Legii, a Sistemului General.

Josef K. întrezărește poate posibilitatea de a descoperi soluția supremă în ce privește Esența Legii, a Adevărului camuflat în labirinturile Autorității, situație în care procesul devine pentru inculpat șansa de a provoca un prilej de justificare existențială, printr-un act superior de înfruntare a unei instanțe absolute, adică de a lupta cu Justiția de pe propriile ei poziții, pe care le amenință cu desconspirarea. Josef K. devine astfel un explorator în zonele interzise ale Instanței Supreme. Amenințată astfel, Justiția trebuia să recurgă la măsuri extreme de pedeapsă, printr-o reducție extremă a cazului, în *Castelul*, prin asasinarea lui Josef

[11]Kafka, 1964: 289.
[12]Kafka, 1964: 290.
[13]Kafka, 1977: 47.
[14]*Ibidem*: 116.

K. din *Procesul*. Pedeapsa și moartea lui Josef K. dobândesc, prin urmare, valoarea unui memento, menit să reabiliteze Justiția și raporturile ei de forță, să descurajeze tentative viitoare de discreditare a puterii absolute a Justiției. De fapt, marea vină a lui Josef K. decurge din chiar uitarea de sine și generozitatea cu care își asumă, ca personală, o cauză generală, pentru că se angajează într-un proces care nu-i aparține în întregime. Urmărind să înceapă lupta împotriva corupției și erijându-se ca un reprezentant avizat al tuturor celorlalți (să nu uităm că Josef K. era prim-procurist, „aproape avocat"), protagonistul, odată angrenat într-o luptă inegală, încetează în fapt să-și urmărească în întregime și propriile interese și de a se apăra atent în primul rând pe sine, ceea ce într-adevăr reprezintă o vină. Mai mult, ca într-un cerc vicios, această vină are darul de a antrena o altă vină, pentru că, expunându-se personal din ce în ce mai mult, Josef K. își va pierde treptat luciditatea, rezistența combativă și aura de superioritate inițială, ajungând astfel să pericliteze însăși cauza comună a celor care îndrăzniseră să creadă într-o nesperată (până atunci) victorie împotriva Sistemului.

Romanele trilogiei singurătății kafkiene sunt romanele unor mari aspirații și în fond ale căutării idealului, pe calea luptei cu absurdul. În *Procesul*, fascinația celor două tabere (a justiției și a acuzaților condamnați dinainte) este reciprocă: justiția este fascinată de recunoașterea și întruparea reală în vederea cărora își joacă existența, iar acuzații, ei înșiși de o frumusețe fascinantă, vor resimți o atracție contrară irezistibilă, o fascinație a spațiilor goale, a neantului, manifestată în câmpul fixațiilor imobiliste ale personajelor intrate în derivă interioară, când contemplarea spațiilor și a obiectelor exterioare le determină să-și uite propria existență și să se confunde cu acestea: „Se lăsă fără voie prins într-o toropeală plăcută și privi pe fereastră spre partea cealaltă a străzii, unde nu putea să vadă, de pe scaunul lui, decât o porțiune triunghiulară a unui perete gol, între două vitrine."[15]

Un argument în plus pentru susținerea ideii de înscenare a existenței este oferit, în romanul *America*, de paralelismul parabolic dintre Aspirația generoasă a personajului și tentațiile unui Sistem Scenic General, reprezentat de Teatrul în aer liber din Oklahoma, adică de cel mai mare teatru din lume, „atât de mare, încât aproape că nu are limite."[16]

Karl Rossmann din *America* este și el un acuzat care devine un împricinat indus în eroare de un funcționar al Sistemului General, căruia, dată fiind mereu speculata lui ignoranță, Karl nu-i cunoaște încă nici cele mai elementare legități. Indus mereu în eroare de către domnul Green, lui Karl îi va fi anulată șansa de a rămâne în paradisul familial regăsit, de a nu fi alungat dintre hotarele nestatornice ale vârstei adolescenței și a jocului de-a existența. Aspirația generoasă a peregrinului este deturnată și subminată de înscenarea duplicitară a existenței. Semnificativ este, în acest sens, faptul că Rossmann va reuși să fie angajat ca tehnician într-o lume a performanțelor scenice, care dau doar iluzia vieții adevărate. Programul artificial al vieții de scenă amenință să se substituie unui program de viață real, natural, adevărat, astfel încât dereglarea totală a regimului diurn (viața vieții)-nocturn (viața scenei teatrale) îl vor duce pe Karl în pragul epuizării.

Elemente ale existenței înscenate, ale suprapunerilor de planuri și ale alternanței dintre fixațiile imobiliste și dinamica tentativelor sunt încă și mai explicite în *America,* un proiect, credem, experimental și singurul în care perspectiva optimistă își face simțită prezența, singurul în care eroul este liber cu adevărat, dar într-o stare de libertate ingenuă, larvară, resimțită ca ceva lipsit de importanță, ceea ce, alături de ignoranță, credulitate sau imprudență, va conduce la căderea într-un gol existențial în care ființa protagonistului se vede amenințată de pierderea personalității, într-o existență epidermică, anodină, automată. Revigorată însă de rememorările unui trecut al imaginilor familiale și familiare, calitatea de luptător a lui Karl dobândește o tot mai evidentă conștiință de sine, marcând în același timp

[15]Kafka, 1977: 116.
[16] Kafka, 1970: 344.

una din dominantele personajului kafkian: conduita combativă: „L-ar fi văzut într-o țară străină, de față cu distinse personalități, luptând în numele unei cauze drepte; chiar dacă nu obținuse încă victoria finală, era pe deplin pregîtit să dea ultimul asalt."[17]

Însemnele luptei și ale luptătorului nu sunt însă numai apanajul intrusului în cadrul Sistemelor escaladate, unde luptătorul se simte atras într-o cursă fatidică întinsă de destin. În virtutea unei concepții artistice și a unei viziuni despre lume echilibrate, puterea creatoare a scriitorului face ca Universul care se simte amenințat, fie el Sistemul General, Instanța Supremă sau Autoritatea, să se poată apăra cu aceleași mijloace, la fel de combative ca și cele ale Luptătorului, după un principiu potrivit căruia trebuie să fie respectate în egală măsură și drepturile lumii potrivnice, care trebuie să fie liberă și ea să-și apere teritoriile încălcate.

## BIBLIOGRAPHY

Blanchot, Maurice (1980). *Spațiul literar*. București: Editura Univers.
Butor, Michel (1971). *Essais sur les modernes*. Paris: Gallimard.
Butor, Michel (1979). *Repertoriu*. București: Editura Univers.
Kafka, Franz (1977). *Procesul*. București: Editura Minerva.
Kafka, Franz (1964). *The Diaries of Franz Kafka*. 1910-1923. Prescott: Peregrine Books.
Kafka, Franz (1968). *Castelul*. București: Editura Pentru Literatură.
Kafka, Franz (1970). *America*. București: Editura Univers.

[17] *Ibidem*: 31.

# SCIENCE FICTION IN THE BESSARABIAN LITERARY SPACE: PARABOLIC SPECULATION AND SUBVERSION

**Ludmila Şimanschi**

**Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Haşdeu" Institute of Romanian Philology,Chişinău, Moldova**

*Abstract: The chosen subject of analysis is a provocation to discover an unusual literary, non-canonical form, with ironic and ideological force less inclined to sentimentalism or to the mimetic perception of the reality manifested in the history of Romanian fictional adventures in the Bessarabian literary space. It is now necessary to seriously reconsider SF literature in the Romanian space of Bessarabia, especially for the ability of the texts to blend the scientific fantasy with the high intellectual standards and to put into the wide page the social, political, economic and sociological experiments, testing the resistance of the concepts and systems, whether present or future.It is no pertinent to place these texts outside of literature in their epochs when they aim at the functionalization of hypotheses of thought that may range from a socio-political environment, as in the case of dystopia, to the metaphysical one, approaching prestigious registers of general literature: absurd or parable.In the Bessarabian space, Alexandru Gromov, a SF-based promoter, a writer inspired by utopias, symbolically linked to anti-utopias, realizes that science fiction will be a productive genre that gives the opportunity to say no to certain truths. Under the conditions of totalitarianism, the SF allowed to deal with forbidden themes, practically unapproachable in other genres. The SF stories of Ion Mânăscurtă, the disciple of Al. Gromov, are not clicheistic and the author is capable of creating major psychological dramas as well as humoristic-ironic narratives with philosophical implications.The author exploits in his creation the idea that SF literature is a literary form away from the official discourse of manipulation/ uniformity, it is more appropriate to capture the pulsations of a society dominated by ideological forces, translating the need to understand placement in a certain historical time of a certain community.*

*Keywords:Science Fiction, social and philosophical reflection, parallel times, cognitive alienation, dystopian stake, sociological or ontological speculation, subversive SF, infrarealim, antidogmatic form, parabolic super-meaning.*

Obiectul de analiză ales este o provocare pentru a descoperi o formă literară inedită necanonică, cu o ironie și o forță ideatică mai puțin înclinată spre sentimentalism ori spre creionarea mimetică a realității manifestată în istoria aventurilor ficţionale româneşti în spaţiul literar basarabean. Deşi mai continuăm în prezent să definim SF drept *literatură de anticipaţie,* termen de altfel insuficient pentru a acoperi un domeniu atât de vast, şi să o limităm la exerciții de aventuri naive, la exuberanța imaginativă și utopism elementar, lipsit de implicare practică, se impune astăzi o reconsiderare a literaturii SF serioase, mature în spațiul românesc din Basarabia, mai ales pentru capacitatea textelor lui Ioan Mânăscurtă de a împleti fantezia științifică cu înaltele standarde intelectuale și de a pune în pagină ample experimente sociale, politice, economice și sociologice, testând rezistența conceptelor și a sistemelor, fie ele prezente sau viitoare. Nu mai e pertinentă plasarea acestor texte în afara literaturii în epoci când ele vizează funcționalizarea ipotezelor de gândire, care pot varia de la mediu social-politic, ca în cazul distopiilor, și până la cel metafizic, apropiindu-se de registre *prestigioase* ale literaturii generale: absurdul sau parabola.

Florin Manolescu în prima monografie românească care a legitimat în 1980 SF ca gen autohton afirma că ficţiunea speculativă se impune ca formă literară matură în România: „SF exigent şi grav reprezintă o literatură a celor mai importante probleme ale omenirii ca specie, o literatură vie aflată din punctul de vedere al semnificației umane cu un pas înaintea literaturii de azi” [1, p. 29]. O tangență ideatică descoperim în mărturisirile scriitorului Mânăscurtă care, deși nu intenționase să facă o cercetare științifică ireproșabilă și să caracterizeze riguros teoretic genul ca și profesorul Florin Manolsescu, într-un interviu din 2012, acordat Lilianei Popușoi, dovedește aceeași temeinicie în demersul său: „Despre SF. Spune-mi, te rog, ce fel de scriitori sunt Eminescu, Creangă, cine sunt James Joyce, Thomas Wolfe, Marquez cine sunt… completează lista cu nume de mari scriitori şi vei vedea că în opera tuturor există şi elemente fantastice. Fantastica, genul, ţine de metodă, nu de esenţă. Dacă un scriitor nu este fantast, aproape că nu este. Fantastica, genul, a existat întotdeauna este un gen dinamic, care de la o epocă la alta îşi schimbă nu atât funcţiile, cât atributele, recuzita. În definitiv, fantastica nu este decât o metodă de testare a noilor idei de investigare a adâncurilor fiinţei umane, atâta doar că foloseşte unelte şi procedee… hai să le zicem exotice. ” [2, p. 32].

Criticul literar francez Roger Bozzetto în studiul *Genul SF*, publicat în 2007, investește această formă literară cu resortul responsabilității majore, înclinând spre incursiunea intelectuală și chiar filosofie: „ca și filosofia, SF-ul abordează temele nemuririi, religiilor, moralei și dreptului” [3, p. 54]., iar Daniela Petroşelîn lucrarea *Literatura SF-formă dereflecţiesocială*[4] o cataloghează ca formă a romanului realist-istoric, căci se simte în permanență presiunea unui anumit context, reliefând totuşi şi depăşirea restricţiilor etichetei de roman istoricprin fantezia debordantă etalată.

Toţi criticii contemporani ai SF-lui recunosc că orice autor de SF este *un om al timpului său*, convertindu-și această dependență istorică în imaginarea altor timpuri paralele, trecute sau viitoare. El este un scriitor angajat social, care are o responsabilitate morală în fața semenilor săi angrenați într-o realitate politică, socială, tehnologică ce tinde să se întoarcă împotriva lor. Dependența de climatul tehnocultural al contemporaneității și atenția acordată relației dintre indivizi și structurile sociale și economice fac din literatura SF un extraordinar instrument de analiză și critică socială.

Americanul David Seed consideră acest tip de literatură ca fiind „întruchiparea unui experiment cognitiv, prin care aspecte ale realităților familiare nouă sunt transformate sau suspendate”, *înstrăinarea cognitivă*având de cele mai multe ori miză distopică. Producția de text SF nu este deloc întâmplătoare, pentru că ea reunește temerile colective ale prezentului în scenarii asupra viitorului, căci, imaginarea viitorului nu este niciodată un act neutru etic sau inocent din punct de vedere politic.” [5, 63].Unii teoreticieni afirmă că avem de-a face cu forme diversificate de SF, numite*SF-ul social*sau *metafizic*; în acest caz, accentul nu mai este pus pe dimensiunea științifică a textului, ci pe speculația de ordin sociologic sau ontologic.

SF reprezintă altceva decât realismul transparent, domeniu fascinant extrem de vulnerabil şi de controversat,căci înainte de 1950era concomitent considerat în cadrul literaturii şi infraliteraturii, iar apoi a fost încadrat în domeniul paraliteraturii. Implicarea factorilor metafizici mută accentul de pe efectul de spaimă pe meditaţie şi pe reflecţie, deconcentrând lectorul. Consacratul scriitor de SF Ray Bradbury insista asupra ideii că se foloseşte de mediu SF pentru a aduce lumina asupra tuturor erorilor din valorile umane actuale, căci nu încerca să descrie viitorul, ci încerca să-l prevină.

În majoritatea spaţiilor literare sovietizate forţat, se observă după 1950 mutaţii grave care provoacă reculul SF, în special din cauza convingerii ideologice precum că literatura trebuie să participe şi să sprijine proiectul imediat de construire a Republicilor Socialiste. Tipul de totalitarism ideologic era ostil oricărei anticipări cu excepția celei a unui viitor comunist-stalinist sovietic. „Optimismul luminos” al anilor ’50, impus de propaganda

totalitaristă, este subminat de viziunile mai întunecate ale şaizecistişor. Într-adevăr, îşi pierde orice credibilitate sau putere de convingere pe care este posibil s-o fi avut odată şi, în general, SF-ul se dedă unor avertismente pesimiste cu privire la viitor promovând o ficţiune foarte complexă. Rolul nefast al cenzurii comuniste a provocat apariţia literaturii subversive evazioniste ce reclamă un anumit tip de interpretare. Poate şi din acest motiv modelul *hard SF* al lui Isaac Asimov şi Arthur Clarke pare mai puţin popular decât cel care integrează o dimensiune spirituală mai pronunţată. Inovaţiile tehnologice se situează pe un plan secundar, iar factorul uman şi meditaţiile asupra problemelor existenţiale îşi au un rol central. În special mulţi scriitori au utilizat science fiction-ul ca instrument de critică socială,tip special de *SF subversiv* ce disimula repulsia faţă de totalitarismul bolşevic, o scădere accentuată a acestei tendinţe fiind observată din anii ’90.

Literatura SF din Uniunea Sovietică cunoaşte dezvoltări uşor diferite de cea din Vest, deşi se constată abordarea aceloraşi teme ca şi literatura SF din aria occidentală. În general, temele „metafizice” ale literaturii SF sovietice (care se scria sub ochiul atent al cenzorului „materialist”), sunt de influenţă occidentală. Odată cu instalarea regimului totalitar, lucrurile s-au schimbat fundamental în privinţa literaturii SF, fiindcă societatea comunistă îngrădea libertatea de gândire, ori tocmai asta se poate spune despre literatura science-fiction: că a fost şi rămâne o expresie a libertăţii de gândire.Oricine înţelege că „SF-ul oferă cititorului trasee de gândire nebănuite, fiindcă furnizează alternative, deschide noi perspective şi îi asigură proiecţii mentale în spaţiu şi timp.Toate acestea sunt premisele necesare eliberării conştiinţei individului uman şi depăşirii barierelor conceptuale impuse de diferitele regimuri politice, de elita conducătoare, de dogme sau de cutumele sociale.”[2, 68].

Revenind la perioada comunistă, ne dăm seama că asupra acestei denumiri plana mereu riscul să fie interzisă de regimul totalitar datorită apropierii de termenul occidental, dar şi datorită apologiei pe care o făcea imaginaţiei într-o lume dominată de realismul socialist. Promotorii genului au înţeles că ştiinţa poate fi utilizată în două direcţii: una să satisfacă materialismul dialectic al regimului şi cealaltă să reprezinte factorul necesar pentru a împiedica incoerenţa gândirii. În acest fel, gândirea putea să rămână relativ liberă, dar trebuia păstrată în limitele logicii şi raţionalului.

În spaţiul basarabean, Alexandru Gromov, promotor al SF-lui, creator inspirat de utopii, simbolic legate cu antiutopiile, conştientizează faptul că genul literaturii de frontieră şi de anticipaţie, marcată de reflecţie eseistică, poate să-i ofere posibilitatea să inoculeze, sub disimulata ideologizare, grave meditaţii despre prezentul incert: „Am pornit sa fac literatură de anticipaţie într-o perioadă când limba era arhaizată, aceasta fiind una din puţinele modalităţi sincere de exprimare în scris, măcar că am facut şi publicistică de deratizare a vieţii de producţie şi a vieţii ştiinţifice. A trebuit să fac un efort pentru a-mi conserva cunoştinţele în domeniul filologic, acumulate în urma studiilor făcute până la război, şi să promovez un mod personal de viziune al lumii. SF-ul a fost genul literar pe care l-am adoptat şi pe care l-am profesat pe parcursul întregii perioade postbelice. Alta e ca genul respectiv nu a prea prins în literatura noastră, afectată în mod serios de dogmaticul comunist. Norocul meu cel mare că mi-am găsit refugiu în lumea asta a anticipaţiei şi a tehnicii creatoare” [2, 240].

În interviul *Oamenii care s-au întâmplat în viaţa mea au fost ca nişte şcoli*, acordat ziaristei Liliana Popuşoi, în 2012, Ioan Mânăscurtă relevă faptul că sub puterea sovietică SF sau ceva ce mima SF era un gen productiv care îţi dădea posibilitatea să spui nenumindu-le anumite adevăruri: „Era de fapt esopismul modern garnisit cu diverse tinichele colorate şi savantlâcoase pe rol de bombiţe fumigene. Scriitorii de SF făceau pe nebunii prin spaţii extraterestre prin epoci demult apuse sau încă nerăsărite, iar vigilenţii realişti în civil de la GLAVLIT, cenzura, înşurubaţi să vegheze sau să privegheze castitatea pseudo valorilor comuniste, făceau pe niznaiul Joc ambiguu la limită cu finalitatea incertă. În condiţiile totalitarismului SF-ul permitea să tratezi teme interzise, practic inabordabile în alt gen, pe alte

planete, care, indiscutabil, nu aveau nimic în comun cu draga noastră planetuţă. Pe aceste îndepărtate şi inexistente planete existau tirani şi popoare îngenunchiate, catastrofe ecologice, războaie pustietoare, regimuri bestial, oamenii luptau şi biruia, dar numai nu la noi, cred că-i clar.Fantaştii, am în vedere autorii importanţi, au făcut întotdeauna echilibristică pe marginea abisului. Nu numai în ţările cu regimuri comuniste, ci în toate ţările cu regimuri dictatoriale sau doar reacţionare. Povestirile scrise de Bradbury în anii '50 sunt un exemplu pregnant în această privinţă. Bradbury şi alţi câţiva autori de SF, Lem, de exemplu, fraţii Strugatscki au făcut epocă şi astăzi nu putem vorbi de literatura secolului fără a-i pomeni.Gromov a fost printre primii la noi carea a intuit, a înţeles că în epocă şi în condiţiile date toga de fabulist prinde la faţă şi dă bine la autorităţi."[2, 495].

Discipolul său Ioan Mânăscurtă conştientizează şi el că SF este singura şansă de a scăpa de experimentele nereuşite de a scrie prin '70 şi mai încoace povestiri *moşuniste,* din alea cu bătrâni deosebit de înţelepţi, adoptând SF greu controlat de cenzură din cauza caracterului specializat al textului. Scriitorul a recunoscut şi personal şi-a etichetat textele ce propuneau lumi paralele ca fiind SF. În textul *Cum era să mor pe un câmp de luptă* anunţă metanarativ ludic: „Cu toate că lucrez şi în genul ştiinţifico-fantastic n-am devenit nici până în prezent proprietarulunei maşini a timpului". Întrebat de schimbarea tematicii articolelor de la domeniul economiei la cel al fantasticului, într-un interviu acordat lui de Leo Butrnaru în 1992, mărturiseşte că:„Nu m-am gândit niciodată să scriu povestiri SF. Prima povestire SF am scris-o la insistenţa unui bun prieten Al. Gromov pentru un club al fantaştilor zis *Solaris*, pe care tot dumnealui îl inventase, şi pentru care căuta autori."[2, 495].Iar în 2012 face o precizare: „Nu sunt scriitor SF, sunt autorul câtorva povestiri pseudo-SF sau în care am utilizat trucuri din arsenalul fantaştilor. În ce mă priveşte sunt fantast în măsura în care mi-o cere tema şi scopul propus."[2, 494].

Dorinţa de experimentare şi riscul de a deveni un fel de funcţionar literar îl face să abandoneze mai apoi genul, preferând lumea pământească: „Am şi eu o povestire în care am creat o lume *O lume a nimănui sau învierea lui Artur Calvino,* o povestitre scrisă cu ani în urmă după care nu m-am simţit tentat să dau la iveală şi alte lumi. La ce bun. Lumea noastră este atât de frumoasă, complicată, nebună, ascunde atâtea taine, încât îmi mai trebuie rânduri de viaţă s-o cunosc numai. Cred că cunoaşterea pe Pământ este foarte limitată. Pământul poate este o creşă a Universului. Noi aici în acest spaţiu cotropit de barbarie suntem abia în drum spre înţelegerea adevărului despre Dumnezeu, de unde şi tragicele noastre rătăciri."[2, 490].

Ioan Mânăscurtă aduce în SF virtuozitatea unui scriitor iscusit şi este printre puţinii autori consacraţi care au utilizat motive SF în opera lor. Povestirile sale nu sunt clişeistice şi autorul este capabil de crearea unor drame psihologice magistrale, precum şi de naraţiuni umoristico-ironice cu implicaţii filosofice. Textele lui Ioan Mânăscurtă ne conving că literatura SF devine o eficientă modalitate de a înţelege resorturile lumii în care trăim. Nu întâmplător, lectura unui text SF depăşeşte imaginarul literar de suprafaţă, într-o căutare„a ideilor din spatele ideilor", acel suprasens parabolic. Un triplu registru referenţial intervine de fiecare dată: perspectiva limitată a cititorului, lumea înstrăinată/ alienată creată de text şi realitatea socială. În urma acestei decodări literare şi sociale se naşte sensul final al SF-ului utopic/ distopic. Căci utopia şi distopia devin categorii analitice de interogare a istoriei, reformulând relaţiile dintre prezent, trecut şi viitor. Autorul valorifică magistral în creaţia sa ideea că literatura SF este o formă literară departe de discursul oficial cu potenţial de manipulare/ uniformizare, ea este mult mai potrivită pentru a capta pulsaţiile unei societăţidominate de încleştări de forţe ideologice, traducând nevoia de a înţelege plasarea într-un anumit timp istoric, a unei anumite colectivităţi. Textul *Moartea academicianului Haris* este o parabolă puternic distopică despre o societate forţată *să se îndrepte pe calea cea dreaptă a comunismului planetar.* Repetând insistent pe parcursul narării că „istoria nu putea

să se întâmple şi nici nu s-a putut întâmpla la noi pentru că pur şi simplu nu putea să se întâmple", disimulează revolta tăcută, dar nu lipsită de adâncime, care cheamă parabola antitotalitară. Ironia ca discurs întors începe de la insinuările de felul: „Pentru noi firește faptul n-are nicio importanță". Scriitorul s-a refugiat în povestirea lumilor paralele, ca într-o utopie a spunerii libere sub acoperiri variate. Ironia e o astfel de acoperire, parodia şi paradoxul sunt alte văluri protectoare, găsindu-şi mijloacele adecvate de a reflecta codificat societatea opresivă, unde trăieşte şi contra ei modelând exacerbat toate dogmele regimului comunist pe planata Granda, definindu-şi astfel regimul de om revoltat. O anume vehemenţă răzbate în acest discurs subversiv. Utopia descrisă ironic chiar din primele fraze se întoarce în contrariul ei, e antiutopie, dacă o citim cum o vrea autorul, din a cărui disperare se naşte această viziune catastrofală a unei societăți *ce se pricopsise cu nemurirea veritabilă și trăiau cât hăul:*„Deci, pe Granda exista o societate stabilă, în toate domnea ordine şi disciplina de fier, adică armonia". Comparația cu contextul istoric actual scriitorului este ludică: „În general dacă-i să facem o comparație la noi e mare harababură. Vrei mori, vrei nu mori, fiecare face ce-i trăsnește prin cap".

Ceea ce urmează, detaliile scenariului trebuie înţelese *a contrario*. Încât, ce se figurează în povestire, imaginând viitorul, e procesul deja început, de transformare a omului necesar societăţii totalitare antimaniheiste, un *paradis dirijat*, nemurirea progresistă mult mai rentabilă, în care nimeni nu se opune la nimic, toţi ascultă fericiţi de *marele centru*. Academicienii sunt special angajați pentru a crea modalități de a prolifera ghiduri metodice aplicate pe larg, interplanetar, de tipul studiului fundamental *Rolul înjurăturilor în procesul de valorificare a spațiului cosmic și lupta împotriva dogmelor religioase* prin care să rezolve problemele vitale pentru întreaga societate, sterilizată de dorul de a se obrăznici. Ironia ne apare ca o formă de solidaritate subînţeleasă cu mulţimea oprimată, de vreme ce are o ţintă social-politică. Este fals elogiul timpului în care se continuă lupta iluzorie cu centre subversive ale imperialismului planetar care „subminau orânduirea socială din Granda, care era atât de progresistă, încât nu mai putea fi schimbată în niciun fel". Individul nu mai putea găsi în el nici o veleitate de răzvrătire, căci sistemul social înţelese să țină sub control total insurgenţii printr-o armată întreagă de servicii secrete, care să detecteze *derbedeii cu tendințe negativiste*, pe care îi reabilita psihic şi fizic: „derbedeii care tăinuiau în sufletul lor meschin ura față de tot ce e sfânt și statornic pe amărâta de planetuță erau întorși pe calea cea dreaptă a respectului față de societate și de valorile societății lateral dezvoltate, reabilitarea se făcea prin în tabere speciale − lagăre concentraționale, unii murind de bună voie dându-și seama în ce murdărie trăiseră până atunci, alții însă rezistând și continuând să comploteze".

Paradoxul, învecinat ironiei, dezvăluie că discursul nu e ceea ce pare, că seriozitatea e o mască a ironiei, întrucât în formă afirmativă conţine un adevăr diametral opus: lumea unidimensională. De la centrul uriaşului mecanism de manipulare se porneşte o vastă campanie de spionaj, mituire şi denunţare, până la autodenunţare.

Într-un mod îndrăzneţ, Ioan Mânăscurtă scrie un text care sintetizează absurditatea proiectului comunist, amploarea fenomenului de dezumanizare. Rezultă o societate fericită, *lipsită de negativitate*. Ideologia lumii imaginate este o reiterare a ideologiei dorite de societatea comunistă. Toți oamenii își fac datoria, nu se diferențiază prin interese sau scopuri personale și sunt atent monitorizați de o înțeleaptă conducere superioară, care găsește întotdeauna soluții eficiente pentru rezolvarea rătăcirilor de la calea dreaptă. Numai că ideologia aparentă a textului este un apel, chiar disperat, în pofida neutralității tonului, la deziluzionare ideologică, descriind opozantul din societate, un om care este periculos dacă gândește de capul său, dacă se lasă dus se sentimente și dorințe personale, un om care mai are curajul să fie om. Mânăscurtă sintetizează printr-o imagine de mare impact atât răsturnarea valorilor normale, cât și marea ei arie de întindere. Este o ironie dezarmantă și tristă, generată

de conştientizarea caracterului absurd al proiectului comunist şi, mai ales, de acceptarea, cu o resemnare inteligentă, a inevitabilului.

Scriitorul reuşeşte să facă loc unei opere variate SF atât ca abordare, cât şi obiective, reflectând potenţialul evolutiv al acestui gen. Originale sunt textele în care realismul fantastic se se intersectează cu ceea ce numim megatext SF, angajând science fiction-ul într-o conversaţie cu sine însuşi, adică de a duplica sau a contrazice elemente ale unei altei naraţiuni SF. În textele *Leul pe care mi l-a dăruit Hemingway*, *Maşina de salvat lumea* şi *O lume care nu aparţine nimănui* această conversaţie ia forma parabolei intertextuale.Leul dăruit de Hemingway semnifică dual transmiterea testamentară a nespusei patimi a marii vânători fantastice, cât şi a repetării destinului de mare scriitor fantast: „Leul o să vină numaidecât la tine". Autorul are îndrăzneală de a afirma că leul nu este al lui, nedorind să repete experienţa străină a lui Hemingway, dar şi a lui Exupery, invocat referitor la spaţiul îndrăgit al Africii deşerturilor. „Moştenitorii nu seamănă decât foarte rar cu cei pe care îi moştenesc". Este recunoscător înaintaşilor că-i oferă şansa de a câştiga timp datorită lor, căci nu e interesat să facă un lucru făcut de alţii, deci se detaşează pentru a-şi crea propriile spaţii paralele onirice de tipul celor din nuvela *Pantera*, cu aceeaşi patimă-animal care urmăreşte personajul, îl caută pentru a-i împlini destinul şi dorinţa de hoinăreală prin alte lumi sau patima atimpizării în lumi trecute şi viitoare, abordată în textul *Glasul de bronz,* în care transpare timpul cu geometrie variată şi meditaţia asupra limitelor existenţei umane.

Creaţia lui Ray Bradbury, căruia scriitorul îi descoperă o sensibilitate românească în interviuri, este reificată ficţional drept reper pentru o nouă invenţie − maşină emiţător hipnonautică ce va salva lumea de la pieire prin dezarmare, insuflând omului de pe pământ că nu are de ce se teme. Dezvoltând ideea SF a lui Bradbury, personajul Piter Adams demonstrează că genul nu este total utopic, ci poate propune soluţii pentru societatea contemporană dezumanizată: „Bradbury şi alţi scriitori buni au elaborat scenariul şi eu acţionez conform acestui plan, în care totul e prevăzut."

Imposibilitatea comunicării impulsurilor umane atrofiate ale cosmonauţilor sau timponauţilor aflaţi în spaţii planetare ostile este valorificată pe larg în câteva texte magistrale genului: *Mâine când ne vom întâlni pe pământ; Iarna depărtărilor* şi *O lume care nu aparţine nimănui.* În acest caz SF-ul este parabolic în ambele sensuri: o curbă deschisă spre noi spaţii galactice şi un vehicul pentru semnificaţie. Căutarea unor întâlniri cu extratereştrii, duce la relevarea universului uman bulversat, protagoniştii de multe ori aleargă după imaginea sinelui, căutarea activ-expansivă a alterităţii, în scopul de a comunica, de a asimila sau cuceri, eşuează, dar, în urma acestor călătorii catastrofale, personajele descoperă resorturile valorice umane care le fac să accepte destinul ca pe o datorie şi o împlinire a vieţii pe Pământ. Cele trei povestiri reflectă dorinţa de reîntoarcere pe Pământ, evadând din drăceasca mecanica uriaşă şi primejdioasă cosmic, care întunecă cugetul, îi face să aibă oroare unul de altul sau să fie infectaţi de setea de moarte veşnică. Ei sfidează necuprinsul pentru a deveni din nou oameni, chiar şi în perspectiva reîncarnării peste multe secole. În naraţiunea *Mâine ne vom întâlni pe Pământ,* protagoniştii cosmonauţi, suspendaţi între nimic şi nicicând din cauza unui accident cosmic, trăiesc amânarea morţii şi suferă de molima prefacerii în nimic. Spaţiul, care este al nimănui, devine al lor ca şi în celelalte texte, dar lumea din jur e moartă şi are o lumină anapoda neprielnică. Întoarcerea la Itaka este motivată prin convingerea că în ei trăiesc miile de strămoşi şi miile de urmaşi şi trebuie să revină pe pământ, căci aparţineau lui, ca să nu se oprească continuitatea omenirii: „Era gata să se prăbuşească într-un vifor de foc, era de acord să se prăbuşească pe Pământ într-o corabie aprinsă de flăcări, numai să ştie că s-a întors acolo".

În *Iarna depărtărilor*, protagoniştii cosmonauţi trăiesc simţul pătrunzător al iernii cosmice anihilante de orice viaţă, într-o călătorie în care încercase insistent să stabilească relaţii cu extratereştrii pentru a găsi fraţi de raţiune, de inteligenţă superioară, pentru a

demonstra că omenirea „nu apăruse în rezultatul unui accident, că era în firea materiei să nască inteligențe pentru a și cunoaște sinele". Autorul problematizează grav ironic această relație cu extratereștrii și patima căutării insistente: „Ca și cum nu ne ajungem noi înșine cu toată inteligența, trăsnăile și sminteala știută". Rezultatul căutării e un eșec, în jur sunt doar lumi moarte în derivă, în care a rămas doar ecoul ecourilor glasurilor moarte, ce amplifică senzația de mormânt. Unica salvare e întoarcerea acasă în singura lume reală și vie.

În *O lume care nu aparține nimănui* protagonistul-cosmonaut, tentat să cunoască adevărata libertate a călătoririi în timp și spațiu, detașat de trup, obține această neșansă de evadare din spațiul limitat al navei prin același accident ca formă de autocunoaștere. Este supus, pe o planetă pe care exista decât neființa, o lume a nimănui, la morți succesive și reînvieri halucinatorii pentru a ispăși trădarea în fața umanității, păcatul contra rațiunii, vieții spiritului, căci urma să distrugă noi civilizații, supunându-le unui tratament chimic care să le oprească evoluția. Tragedia mare deconspirată consta„în a nu avea grijă să fiu deștept, să nu fie manipulat și dirijat de stăpânii săi, generalii",care creează jucării aducătoare de moarte. Taina cea mare și forma de ispășire a păcatului este descoperită de personajul invocat-intertextualizat din opera SF a lui Exupery *Micul prinț,* care-i recomandă să îmblânzească planeta moartă, și Meșterul Manole care-i recomandă ispășirea păcatului de bună voie, orientându-l spre faptul de a nu se teme să-și vadă sufletul. Planeta pe care căzuse îl căutase pe el să o însuflețească, astfel ispășindu-și păcatul prin iubirea acestei planete și îmblânzirea ei: „Iubind această planetă, contribui și eu la această înflorire a materiei, înseamnă că mi-am făcut datoria". Deși e conștient că nu avea nicio speranță după moarte să fie iarăși om prin reîncarnare, are siguranța că va continua pe Pământ. Noua reînviere halucinantă îl readuce pe Pământ, dar într-o altă oră și altă lume a Universului: stă suspendat în timp 8 milioane de ani, nereușind să ducă jucăriile-bombe care urmau să distrugă alte civilizații, timpul nu i-a permis să săvârșească păcatul: „Timpul s-a oprit pe Pământ și îl așteaptă pe el pelerinul cu păcatul ispășit să se întoarcă acasă."

Proza SF a lui Mânăscurtă adevereşte convingerea enunțată în interviuri de a fi o metodă de investigare a adâncurilor ființei umane, interpretarea parabolică oferind avantajul de a obține informaţia amplă despre configuraţia intelectuală şi afectivă a umanului.

## BIBLIOGRAPHY

1. Manolescu, Florin. Literatura SF. Editura Univers, 1980.
2. Mânăscurtă, Ioan. Marea vânătoare. Chişinău: Princeps, 2005.
3. Bozzetto, Roger.Genul science-fiction, traducere de Livia Iacob, ediție îngrijită de Lucia-Alexandra Tudor. Iași: Editura Institutul European, 2010.
4. Petroşel, Daniela. Literatura SF – formă de reflecție socială. În: Fantastica, 2016, nr. 16. http://fantastica.ro/literatura-sf-%E2%80%92-forma-de-reflectie-sociala/ (accesat 04.12. 2018).
5. Seed, David. Science Fiction: A Very Short Introduction. OUP Oxford, 2011.

# MIRCEA ELIADE AND LUCIAN BLAGA IN CORRESPONDENCE: ELECTIVE AFINITIES

**Sabina Fînaru**

**Assoc. Prof., PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The present paper, Mircea Eliade and Lucian Blaga in Correspondence: Elective Affinities, analyzes the intellectual relationship between the two writers, starting from their correspondence and focusing on the mutual reception of their works as mentioned in it, as well as on the evocation of these works in Mircea Eliade's memoirs. It specifies the cultural context, their position towards the debates of the time on the concepts regarding ethnic expression in art and orthodoxism as well as their orientation towards common sources of inspiration in ethnography, folklore and myth. Their vision of the world and of literature, their themes of reflection, their intellectual openness towards Europe highlight the structural affinity between the two writers, philosophers, essayists and publicists.*

*Keywords: correspondence, reception, interwar period, polemic.*

Mircea Eliade a debutat, s-a format şi s-a afirmat în epoca imediat următoare Marii Uniri (1921 squ.), dominată de importante polemici legate de relaţia dintre tradiţionalism şi modernism, etnicitate şi europenism, de mijloacele de exprimare artistică a specificului naţional şi de afirmare a unor noi direcţii estetice. Corespondenţa, articolele şi operele citate în ea, precum şi memorialistica lui Eliade clarifică relaţia intelectuală cu Lucian Blaga în contextul cultural dat, precum şi poziţia lor faţă de conceptele dezbătute. Afinitatea structurală dintre cei doi scriitori, filosofi, eseişti şi publicişti este reliefată de viziunea asupra lumii şi literaturii, de temele de reflecţie, de deschiderea intelectuală de anvergură europeană, cât şi de orientarea lor către surse comune de inspiraţie în etnografie, folclor şi mit.

Dintre scriitorii „generaţiei 1918", Lucian Blaga[1]a fost pentru Mircea Eliade cel mai apropiat. În 1933, Eliade îi mărturisea că interesul pentru filosofia sa data din liceu, de prin 1922 (I, p. 60), iar în 1926, când Pamfil Şeicaru i-a propus să devină redactor la „Cuvîntul", a fost încântat de această ofertă şi datorită prezenţei lui Blaga în paginile acestuia. S-au întâlnit însă câţiva ani mai târziu şi *Memoriile* evocă momentul: „În toamna sau în iarna aceea, l-am cunoscut pe Lucian Blaga. L-a adus, într-o seară, Marieta Sadova. M-a privit cu simpatie, zâmbind, şi mi-a mărturisit că citise *Maitreyi* mai ales pentru că ştia de mult, din *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, de Maitreyi, soţia lui Yājnavalkya, şi voise să vadă dacă în romanul meu reluam, chiar camuflat, lecţia de metafizică pe care i-o dăduse Yājnavalkya, ca să-i reveleze modul de a fi al lui *ātman*." (p. 296). Eliade îi trimisese însă romanul la Viena, imediat după apariţie, iar într-una din scrisorile din 1933, Blaga se declara „*profund entuziasmat*. […] Dacă aş avea traducerea m-aş face luntre şi punte să-l plasez la o casă de editură de aici"[2] (MEC, I, p. 95 - 96, sub. L.B.). Aceeaşi admiraţie i-o va comunica „pentru

[1] Din cele 8 scrisori trimise de Mircea Eliade, 1 este din 1933, 1 din 1936 şi 6 din 1937, în Mircea Eliade, *Europa, Asia, America…Corespondenţă*, I – III, Cuvânt înainte şi îngrijirea ediţiei de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999; citările din corespondenţă lui Eliade se vor face direct, indicând volumul şi pagina în interiorul textului.

[2] De la Blaga se păstrează 6 texte: 2 din 1933, 1 din 1936, 3 din 1937. Textele corespondenţilor lui Mircea Eliade se găsesc în *Mircea Eliade şi corespondenţii săi*, I – V, ediţie îngrijită, note şi indici de Mircea Handoca,

splendida realizare a fantasticului" în *Șarpele* (1937): „e o lucrare *foarte, foarte frumoasă!* Și un gen deosebit de greu (O știu fiindcă sunt aici în domeniul meu!)" (*ibidem*, I, p. 97, subl. L.B.).

Mircea Eliade cunoștea activitatea publicistică a lui Lucian Blaga, orientarea sa filosofico-estetică și implicarea în polemicile culturale ale epocii. Refuzul dogmatismului științei, filosofiei și literaturii a fost principiul declarat al revistei „Gîndirea", de orientare eclectică, fondată de Cezar Petrescu, în paginile căreia a scris de la primele numere. Teoretician și poet atras de expresionism, s-a manifestat ca un filomodernist deschis spre tradiție, pe care o extindea dincolo de hotarele ortodoxiei și ale moștenirii culturale latine occidentale (v. *Revolta fondului nostru nelatin*)[3]. Iar acest lucru a dus la critica poeziei sale vitaliste, a dramaturgiei și articolelor sale antifilistine, pe toate fronturile revistelor tradiționaliste, dar și în cele independente ori de dreapta, deși a colaborat la majoritatea dintre ele[4] între 1919 - 1924. Unele îi reproșau „decadența modernistă" și „snobismul expresionist", altele „misticismul" și sursele de inspirație „neortodoxe". Eugen Lovinescu îl situa însă printre valorile certe ale „poeziei noi", alături de Ion Barbu și Camil Petrescu[5]. După acapararea revistei de către Nichifor Crainic, a devenit colaborator la „Cuvîntul" (1924), cu articole de filosofia culturii, fiind apreciat de membrii tinerei generații ca un exponent al „noii spiritualități", în 1928; răspunzând la ancheta inițiată de Petru Comarnescu la „Tiparnița literară" privind existența „noii spiritualități", Blaga a răspuns afirmativ: „Personal nu mă simt existent decât prin ea."[6]. În cele din urmă, *Eonul dogmatic* (1931), deși apărut în paginile „Gândirii", a pecetluit ruptura de gruparea lui Nichifor Crainic, din cauza refuzului său de a-și fundamenta filosofia pe ortodoxism și explorării dimensiunii culturale trace[7]. Nu după multă vreme, același lucru i se va întâmpla și lui Mircea Eliade, din cauza „orientalismului" și concepției originale despre ortodoxie.

În prima sa scrisoare de răspuns, Eliade îi mărturisea că apariția *Cunoașterii luciferice* l-a „apucat cu *Eonul* neterminat",pe care îl studia din dorința de a scrie „ceva serios și lung" asupra filosofiei lui (I, p. 60). Iar textele invocate reformulau în termenii filosofiei culturii concepte din teoria cunoașterii, situând veacul sub auspiciile „elenismului" și ale crizei lui spirituale; căci *eonul dogmatic* era legat deopotrivă de sentimentul de sfârșit și de început de lume, de o metafizică în acord cu tendințele timpului, marcat de aspirația spre sinteze și universalism, relativizarea cunoașterii și spiritualism, orientat spre „intelectul ecstatic"; acesta era însă diferit de spiritul teologic creștin cu dogmele lui perimate și implica definirea lui prin concepte și plăsmuiri ale unei noi gândiri mitice[8]. Conceptele „cunoaștere luciferică" și „cunoaștere paradisiacă", legate între ele, nu aveau, la rândul lor, nimic în comun cu problematica religioasă, teologică sau mitologică, ci propuneau o manieră de cunoaștere a

---

Editura Minerva (I – III), București, 1993,1999, 2003 și Criterion Publishing, (IV – V), București, 2006, 2007. Citările următoare se vor face utilizând sigla MEC în interiorul textului și la subsol.

[3] „Gîndirea", I, nr.10, 15 septembrie 1921, p. 181 – 182.Lucian Blaga s-a format în mediul academic vienez și a fost influențat în primii săi ani (1914 – 1919) de filosofia clasică germană și de filosofia lui Bergson, Nietzsche, Spengler și Frobenius în construcția propriului edificiu în filosofia culturii.

[4] Vezi, în acest sens, Z. Ornea, *op. cit*., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 107 – 195, care comentează relația lui Blaga cu revistele „Datina", „Ramuri…", „Cugetul românesc", „Ideea europeană", „Hiena"; „Gîndirea", „Cuvîntul", „Sburătorul literar" și „Viața românească" au reprezentat cele mai importante repere în definirea pozițiilor de la dreapta la stânga înainte și după 1924.

[5] *Critică și literatură*, în „Sburătorul literar", nr.26, 11 martie 1922. E. Lovinescu îl va situa în *Critice* între reprezentanții „poeziei noi", vezi *Critice*, vol. I – III, Editura Minerva, București, 1982, Ediție de Eugen Simion, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, vol. II, p. 238.

[6] Apud Z. Ornea, *op. cit*., p. 140 - 141.

[7] Blaga însuși s-a dezis de „tracomanii" care exageraseră o eroare a lui Pârvan în *Getica*, așa cum o va face și Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (Editura Humanitas, București, 1995, p. 82).

[8] *Eonul dogmatic*, în Lucian Blaga, *Opere 8, Trilogia cunoașterii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1983, p. 303.

lumii văzute ca un „complex de semne" ale unui mister, relevând esența ei ascunsă. Blaga considera că „misterul" din câmpul cunoașterii luciferice nu este incognoscibil (stimulând chiar raționalul la explicarea lui prin noi determinații conceptuale) și refuza etichetarea doctrinei sale ca iraționalistă, demonstrând dualismul gândirii, în care conceptul și intuiția concretă conlucrează, depășind impasul logicii și al raționalismului, prin paradox și antinomie: „Intelectul e dotat cu posibilitatea de a ridica, pe planul conceptual, iraționalul ca atare al intuiției concrete și de a le elabora în consecință concepte, care sub raport *logic* se destramă în antinomii."[9] Teoria transcendentului neraționalizabil, dar trăibil prin intuiție intelectuală și formulabil metaforic, la care accede intelectul ecstatic a avut meritul de a lărgi marginile cunoașterii și de a modifica limitele dintre cele două teritorii, ale raționalului și iraționalului.

Critica raționalismului, dezvoltarea unor noi metode de cunoaștere prin sondarea inconștientului erau amplu discutate și în Occident și aveau să devină teme de dezbatere și în România, iar sensul pe care îl dădea Blaga acestei direcții nu era obscurantist și retrograd, ci novator, constituind o sursă de inspirație și pentru „noua generație" existențialistă, marcată de filosofia neliniștii și de căutarea unor căi autentice de cunoaștere. Un articol din perioada timpurie[10] definea „intuiția intelectuală" ca formă superioară de instinct luminat de conștiință, cu „o anumită nuanță de pozitivitate", specifică inteligenței cu care operează știința, care este însă limitată de provizoratul rezultatelor sale; metafizica („știința despre absolut") putea, așadar, formula ipoteze despre natura intimă a realului, iar filosofia putea elibera omul de constrângerile rațiunii, exprimând libertatea lui creatoare, care este o libertate internă, implicând un *Eroismîn gândire*.

Filosoful culturii, aflat în căutarea unității formelor ei, dorea să creeze o teorie generală a cunoașterii, în care a integrat și mitul („fenomen originar" al minții creatoare), spiritul ficționalist fiind o alternativă la dogmatismul epistemologic[11], neasumat însă: „Dorim o teorie a cunoștinței dincolo sau mai presus de adevăr sau ficțiune"[12]; ea voia depășirea dihotomiei adevăr-fals, într-o concepție în care cunoașterea să fie o „realitate de fapt". Metoda lui culturală încerca să se distanțeze de celelalte metode (logică, psihologică, biologică, sociologică) printr-o nouă *sinteză*[13]. Blaga a extins apoi în *Filosofia stilului* (1924) noțiunea de stil de la artă la totalitatea manifestărilor culturale, asemenea lui Nietzsche[14], adoptând metoda morfologică în stabilirea unității lor; ea releva că asemănările au în comun o „năzuință formativă" (*nisus formativus*), diferită de la o epocă la alta, în funcție de determinări social-istorice concrete, care are în centrul ei o valoare fundamentală individuală, tipică sau absolută[15]. Ideile vor fi reluate și dezvoltate în Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (*Orizont și stil* – 1935), unde stilul exprimă „unitatea vie" a culturii prin *matricea stilistică*

---

[9]*Ibidem*, p. 312.

[10]„*Reflexii asupra intuiției lui Bergson*", în „Românul", an IV, nr. 57, 12 martie 1914, p. 1, Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ediție îngrijită și bibliografie de Anton Ilica, Editura Facla, Timișoara, 1977, p. 35; Viorel Colțescu stabilește patru perioade în evoluția gândirii lui Blaga: 1914-1919 – începuturile; 1919-1931 – pregătirea concepției sistematice; 1931-1946 – perioada concepției sistematice în trilogii; 1946-1961 – dezvoltarea concepției sistematice, în *Lucian Blaga și drumul său în filozofie*, în Lucian Blaga, *op.cit.*,p. 11. Altfel decât Bergson, Blaga nu considera pertinentă opoziția dintre filozofie și știință deoarece intuiția intelectuală „e un amestec ciudat între intuiție și inteligență" (*ibidem*, p. 34).

[11]*Mit și cunoștință*, în „Pagini literare", , an I, nr. 2, 15 martie 1916, p. 40, republicat în *ibidem*, p. 67.

[12]*Două tendințe în teoria cunoștinței*, în „Pagini literare", , an I, nr. 3, 1 aprilie 1916, p. 58, republicat în *ibidem*, p. 71.

[13]El și-a susținut și teza de doctorat, *Cultură și cunoștință* (Viena, 1920) în filosofia culturii.

[14]Al. Tănase, *Studiu introductiv*, în *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1985, p. 12.

[15]*Filosofia stilului*, republicată în Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, ed. cit., p. 111. Aceste idei apăreau cu doi ani înainte ca Lovinescu să discute conceptul „spiritul veacului", configurat de condițiile materiale și morale, care determină mutația valorilor estetice.

din inconștientul „cosmotic", organizat după legi imanente, care acționează în actul creației prin categorii abisale și dublete orizontice, al căror rol „nu se consumă în cadrul inconștientului […], ajungând la capătul texturii sale de fapt în zona conștiinței" creatoare și atribuindu-i dinamism, relief și adâncime, accent axiologic și un anumit sentiment al destinului[16].

Apropierea dintre cei doi scriitori și filosofi se datorează metodei de înțelegere, de transfigurare și de interpretare a antropo-cosmosului, capacității de a descoperi structurile și „elementele de unitate în natură și în cultură, ceea ce este esențial, fundamental"[17]. Mircea Eliade remarcase viziunea organică și sintetică a lui Lucian Blaga încă din timpul studenției, la examenul de logică susținut în fața lui Nae Ionescu, iar ea va sta la baza propriei hermeneutici a religiilor și studiilor de filozofie a culturii de mai târziu, care ajungea, în mod inevitabil, la corelația dintre antropologie, ontologie și metafizică; viziunea organică și sintetică va fi asumată de amândoi ca întoarcere către fondul autohton și va implica deschiderea culturală a spațiului național către alte culturi, care înseamnă, de fapt, *deprovincializarea* lui și integrarea în marea tradiție europeană, în dezacord cu direcția tradiționalistă. Experiența intelectuală din India i-a clarificat lui Eliade intuiția timpurie a unității „tuturor civilizațiilor țărănești, care se întindeau din China și sud-estul Asiei pînă în Mediterana și Portugalia. […] Indirect, înțelegerea spiritualității indiene aborigene m-a ajutat, mai tîrziu, să înțeleg structura culturii românești."[18]*Memoriile* menționează în câteva rânduri ideea, care a dus la definirea culturii române ca „punte" între Orient și Occident. Însă în timpul redactării tezei în versiune franceză, el îi mărturisea lui Valeriu Bologa, în 1934, intenția de a scrie „mai mult decât o carte de orientalistică sau de istoria religiilor. Este, sper, o lucrare de filozofie a culturii, deși are aparențe filologice și tehnice […]. Lucrez de cinci ani încheiați la această demonstrație și m-am folosit de toate instrumentele de cunoaștere științifică: filologie, etnografie, istoria religiilor, istoria filozofiei, psihologie" (I, p. 88).

În prima sa scrisoare către Lucian Blaga (1933), Mircea Eliade a menționat apariția iminentă a două cărți „serioase", teza de doctorat și volumul de eseuri *Oceanografie* (1934), selecție de articole publicare în revistele „Cuvîntul" și „Gîndirea", „divagații" polemice, despre problematica dezbătută în epocă, înrudite cu acelea din *Solilocvii* (1932), dar distanțate de momentul 1927, cu *Itinerariu spiritual* și *Scrisori către un provincial* (din care **publică** doar 5 texte). Referindu-se la omul „baroc" al timpului său, care și-a pierdut „simțul stilului, al ritmului" și gândirea arhitectonică, Eliade afirma necesitatea unei „metafizici a vieții" (cu posibil model oriental), care ar putea depăși impasul filosofiei europene contemporane, ancorate „în moarte" și *spleen*. „Știința spirituală" ar fi, deci, o „știință a gândirii vii", a unei personalități creatoare care ar înlătura limitele metodelor anterioare (psihologică, logică etc.), iar relativizarea cunoașterii, prin abandonarea certitudinilor și regândirea adevărurilor, ar implica o „deschidere către miracol"[19], permițând gânditorului descoperirea adevărurilor pe o „pluralitate de planuri": „Față de ele, nu mai putem păstra un criteriu monovalent, o judecată de valoare absolută. Sînt creațiile activității fantastice a unei colectivități, a unei epoci, a unei rase. Și deși sînt ‹simbolice›, nu aparțin nici unui simbolism; vreau să spun că nu e nimic făcut, nimic individuat în creația lor. Sînt datele imediate ale unei conștiințe asociate." Capacitatea omului de a ordona adevărurile cunoașterii se leagă, prin urmare, de coagularea lor într-o viziune: „Mă întreb adesea ce lipsește omului modern ca să fie om întreg, și cred că e tocmai această intuiție a ierarhiei, a cosmizării", „printr-o intuiție globală asupra lumii"[20].

[16]*Opere 9, ed. cit.*, p. 177.
[17]*Memorii*, *ed. cit.*, p. 117.
[18]*Ibidem*, p. 207.
[19]*Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 154 – 157; 37.
[20]*Ibidem*, p. 84; 157.

Credința și îndoiala au, așadar, pentru Eliade o valoare filosofică, deschizând căile meditației pentru crea „o revoluție a valorilor spirituale", un „om nou", întemeiat pe „o etică revoluționară", fondatoare a unui nou umanism, după modelul renascentist al lui Gioachinno da Fiore: „Intervenția în istorie a creștinismului […] a precizat deosebirea dintre *acțiune* și *forță*; s-a demonstrat esența activă, dinamică, creatoare a spiritului. […] Orice mare revoluție începe printr-un primat al spiritualului, oricât de paradoxală ar fi afirmația aceasta."[21] Libertatea dobândită ar da, astfel, autonomie și autenticitate vieții sale, care s-ar deschide spre universal, spre „libertatea celuilalt", după cum afirma în *Solilocvii*, fiindcă omul are un „instinct de transcendere" a individualității genuin, un „imbold către participare supraindividuală, de aici setea de experiență fantastică, de simbol"; creația, „transcenderea obiectului", se manifestă pe mai multe planuri, în vis, în arte, în magie și mistică, asemenea unui joc magic prin care creează o nouă lume.[22] Iar „saltul" din cotidian spre această nouă lume se poate produce în orice direcție; dacă gândește „arheologic", omul poate descoperi că „toate cuvintele din vocabularul nostru cel mai uzual ascund miracole"[23], care așteaptă a fi descoperite.

Corespondența lui Mircea Eliade cu Lucian Blaga datează din perioada elaborării de către acesta a *Trilogiilor*; tot în această epocă el va scrie mai multe articole despre creația blagiană în presa vremii: *Avram Iancu* (despre drama lui din 1934), *Filozofii români pestehotare*, *Lucian Blaga și sensul culturii*, *Lucian Blaga la Academie*, *Convorbiri cu Lucian Blaga*[24] (despre studiile și sistemul său filosofic). Inovarea stilistică a discursului filosofic, rigoarea și anvergura lui științifică, originalitatea și caracterul sistematic al gândirii blagiene sunt calitățile pentru care Eliade s-a entuziasmat la apariția studiilor din *Trilogia cunoașterii*, *culturii* și *valorilor*, care îi stimulaseră, în 1934, dorința de a publica, și el, cărți „serioase", în afară de literatură (I, p. 61). *Convorbirile…* subliniază enciclopedismul și universalismul creației lui Blaga și „curajul creației", „de a gândi toate lucrurile de la capăt" în mod original, combătând opiniile detractorilor referitoare la relația *Trilogiei culturii* cu gândirea lui Spengler și Frobenius, printr-o fină analiză a conceptelor[25]. Important este că Eliade atrage atenția aici asupra mai multor asemănări între propria sa gândire și cea a lui Blaga, dar și asupra căilor diferite și independente pe care au ajuns la aceleași rezultate,

[21] *Ibidem*, p. 146, subl. M.E.
[22] *Solilocvii*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 54.
[23] *Oceanografie*, ed. cit., p. 16.
[24] *Filozofii români peste* hotare, în „Sânzana", 15 ianuarie 1938, p. 3 – apud Mircea Handoca, p. 206. Ultimele trei, publicate în „Viața literară", an IX, 12 septembrie 1937, p. 1; „Revista Fundațiilor Regale", an V, nr. 1, ianuarie 1938, p. 162 – 166; „Vremea", an X, 22 august 1937, nr. 501, p. 10 – 11, au fost republicate în Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 1993, Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Editura Junimea, Iași, 1982 și și înMircea Eliade, *Profetism românesc, 2, România în eternitate*, Editura Roza Vînturilor, București, 1990.
[25] La Blaga, matricea stilistică este în inconștient, la Frobenius în peisaj; cultura / creația la Blaga „este modul specific de a exista al omului în Univers", o „mutație ontologică" cu caracter metaforic pentru revelarea Misterului, care este ascuns prin „frâna transcendentală" de către Marele Anonim, iar la Spengler are un caracter autonom, parazitar, și destin biologic; altfel decât cei doi, Blaga neagă caracterul monolitic al stilului; diferit de Spengler, consideră că în timp ce cultura răspunde existenței întru mister, civilizația răspunde celei de autoconservare (că ele nu reprezintă un proces de îmbătrânire și de transformare a uneia în cealaltă) (Mircea Eliade, *Profetism românesc, 2*, *ed. cit.*, p. 202 – 203). În *Lucian Blaga și sensul culturii*, continuă să observe deosebirile dintre ei: dacă Frobenius pleacă în cercetările sale de la etnografie, iar Spengler de la biologie, Blaga pornește de la estetică și filosofie (în Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, *ed. cit*., p. 205). În aceeași ordine de idei, Blaga nu accepta ideea spengleriană a superiorității unor culturi în raport cu altele, fiindcă valoarea lor este imanentă, iar *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937) este o pledoarie în acest sens. În acest din urmă studiu, critica morfologiei culturii pornește de la sugestiile celor doi privitoare la sentimentul spațiului drept centru generator de cultură (pe care Blaga îl transpune în noologia abisală) și de la teoriile lor despre sufletul și vârstele culturii (*Opere 9, Trilogia culturii*, *ed. cit.*, p. 43 - 44). De asemenea, el a combătut și teoriile naturaliste, psihologiste și psihanalitice asupra culturii.

referitoare la problema morții, a geografiei sacre și a „centrului lumii" în comunitățile organice, definirea omului ca un creator de cultură, valorificarea optimistă a culturii, care-l solidarizează pe om cu Viața și cu Eternitatea în același timp.

Analizând îndeaproape *Geneza metaforei și sensul culturii* și saltul calitativ de la primele sale studii prin depășirea metodei organiciste și apropierea de metafizică și de ontologie, Eliade îl considera pe Blaga singurul care a scos „cultura din seria faptelor istorice". Spiritul său critic nu a trecut însă sub tăcere minusurile lucrării: „nu ni se par totdeauna prea fericite ilustrațiile tezelor sale. Deși teoria fundamentală a stilurilor culturale este magnifică, formulele rezumative ale feluritelor culturi pot fi uneori răsturnate. […] Dar aceasta, repetăm, nu dăunează întru nimic teoriei generale: singura care rămâne de pe urma unui filosof."[26] Studiul dezvoltă preocupările din tinerețe ale lui Blaga, de definire și clasificare a mitului în raport cu ipoteza științifică, datorită modalității de cunoaștere, metodei metaforice, analogice, a cărei funcționare este diferită în mit și știință. Asemenea lui Eliade, studiul blagian vorbește despre permanența mitului în existența omului modern: „Fapt e că oricât omul modern a găsit că trebuie să se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică, stau chiar *cuvintele* noastre. Întocmai cum diferitele obiecte poartă, în diversă măsură, o sarcină electrică, tot așa *cuvintele* noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o *sarcină mitică*"[27].

Încântat de felul în care a concentrat și redactat *Convorbirile…*, Lucian Blaga i-a scris că acceptă ideea de a le continua pe teme de interes pentru elite, vizând (re)configurarea unei axiologii românești, sursele, esența, clasificarea, ierarhizarea valorilor ei. În 1937, el lucra la *Trilogia valorilor* și tocmai terminase de redactat *Artă și valoare*. De aceea, sugestia sa ca următoarea convorbire să se refere la „omul universal" nu este întâmplătoare, iar ideile comunicate în epistola către Mircea Eliade făceau deja parte din acest studiu; scrisoarea este importantă și pentru că formulează extrem de elocvent prețuirea pe care Blaga i-o arată mai tânărului său confrate: „Se pot ataca multe chestiuni, care ar interesa desigur. Între altele aceea a ‹omului universal›, pentru care noi românii pare că am avea o anumită înclinare (Cantemir – Hasdeu etc.) Acest tip s-a realizat însă la noi până acu cam diletant. Ceea ce nu poate să constituiască pe omul universal. Dacă luăm exemplarele supreme de oameni universali (Leonardo, Goethe), se va vedea că operele lor din orice domeniu *suportă o judecată prin criterii imanente ale domeniului despre care e vorba*. Este universalismul I, care procedează prin *limitare* a domeniilor, căruia i s-ar opune universalismul *romantic* II, care *amestecă* genurile. Eu înclin foarte mult spre întâiul. Și cred chiar că eu și D-ta suntem exemplarele cele dintâi la noi, ale acestui tip, - natural, în proces de realizare! Pentru tipul romantic, al universalismului de genuri amestecate sau contaminate, se găsesc la noi foarte multe exemplare, mai mult sau mai puțin diletant realizate. Eminescu, dacă trăia sunt sigur că realiza tipul I." (MEC, I, p. 97, subl. L.B.). Temele eroismului și virilității, dezvoltate de Eliade în 1927, reapar legate de scris, lectură și cultură în *Convorbiri…*, când îi mărturisea lui Blaga că lectura este pentru el „un excelent mijloc de verificare a ‹bărbăției› unui om de cultură, a rezistenței sale spirituale. Lecturile, ca și ‹influențele›, sunt un instrument de selecție. Cei care nu au destulă vitalitate, și [au] o foarte aproximativă forță de creație – sucombă ‹influențelor›, lecturilor, culturilor străine în general. Ceilalți – și mă gândesc șa un Cantemir, la un Hasdeu, la un Eminescu – ies din această probă de foc întăriți și personalitatea lor se rotunjește biruitoare."[28]

În scrisoarea sa, Eliade și-a circumscris observațiile pe această temă în jurul figurilor tutelare ale tinereții lui; reflectând la tipologia și caracteristicile creativității acestora, el

[26]*Lucian Blaga și sensul culturii*,în *loc. cit.*, p. 207.
[27]*Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Opere 9, Trilogia culturii, ed. cit.*, p. 376, subl.L.B..
[28]*Convorbiri cu Lucian Blaga*, în *loc. cit.*, p. 201.

definea, în fapt, o nouă sensibilitate și o nouă paradigmă de cunoaștere, a construcției prin deconstrucție, puțin diferită de a preopinentului său: „Aș vrea să reluăm discuția asupra înțelesului ‹omului universal›. Mi se pare că deosebirea dintre om universal (Eminescu) și enciclopedic (Hasdeu) este numai una de punct de vedere. Enciclopedistul își ‹despică› prea mult opera – dar tocmai această repetată despicare îi verifică autenticitatea universalismului său. Dacă Leonardo ar fi trăit în sec[olul] XIX, ar fi făcut, cu sau fără voia lui, istorie – *și* istorie. Iar dacă ar fi voit să-și depășească timpul – ar fi făcut preistorie sau folclor. Enciclopedistul (autentic, iar nu bolnăvicios) este mai mult un aspect ‹grafic› al universalismului" (I, p. 67).

Asemenea lui Lucian Blaga, Mircea Eliade definește rostul omului și măreția lui prin forța sa de creație; precizând, peste ani, relația dintre viață și operă, care pare a fagocita creatorul, *Jurnalul* consemnează apropierea de modelul spiritual al lui Blaga: „Ceea ce mă împiedică *să trăiesc* așa cum mi-ar place, este conștiința că*trebuie* să fac ceea ce oricine altcineva ar face mai puțin bineca mine. În fond, e un sentiment paralizant și umilitor. Idealul pe care mi se cere să-lîmplinesc ar fi acesta: să încetez de a mai exista ca om viu, pentru a mă limita exclusiv în funcția de producător al ‹operei›. Îmi aduc aminte că așa vorbea Blaga despre sine. […] Nu de timpul consacrat ‹operei› mă plâng — ci de libertatea mea pierdută. Câte alte libertăți nu mi-aș fi îngăduit, dacă nu m-aș simți legat de cărțile pe care nu le-am scris!"[29]

Reflecția sa asupra destinului culturii române după evenimentul Marii Uniri de la 1918 era perfect justificată, iar în *Convorbiri…* Eliade conchidea: „nu văd destinul României decât ca un destin cultural", deoarece drumul pe care îl va urma cultura românească modernă este „Omul Universal". *Memoriile* reconstituie retrospectiv frământările lui sufletești de atunci și reperele noii geografii culturale: „Destinul nostru era exclusiv cultural. Aveam de răspuns la o singură întrebare: suntem sau nu capabili de o cultură majoră, sau suntem condamnați să producem, ca pînă în 1916, o cultură de tip provincial, traversată meteoric, la răstimpuri, de genii solitare ca Eminescu, Hasdeu, Iorga? Apariția unui Vasile Pârvan, unui Lucian Blaga, Ion Barbu, Nae Ionescu și a altora îmi confirmase încrederea în posibilitățile creatoare ale neamului românesc." (p. 344)

Personalități cu structură intelectuală asemănătoare, cei doi s-au citit cu pasiune încă înainte de a se cunoaște; ca scriitori, și unul și celălalt proiectează personajele și evenimentele istorice în orizontul mitului, iar eșecul din planul realității este compensat de victoria simbolică din planul spiritului, care „sabotează" istoria. Amândoi au valorificat creator, atât în literatură cât și în studiile de filosofie a culturii, tradițiile folclorice. O însemnare din *Jurnal* comentează acest lucru și diferența specifică dintre ei: „Blaga vedea în ‹cultura populară folclorică›, - ‹în mod special în creațiile anonime născute din spiritul creștin, ca și în acelea care provin din erezii› - sursa creativității românești. Cred că nu se înșela, dar pentru rațiuni cu totul diferite de cele pe care le invoca. Cultura folclorică este hrănită de ceea ce am numit ‹creștinismul cosmic›, adică un creștinism în care elementul ‹istoric› este ignorat, și de unde elementul dogmatic abia se ghicește. În revanșă, Natura în întregul ei este transfigurată prin prezența lui Isus, care participă la mistere și taine" (I, p. 534).

Animat de dorința înnoirii perspectivei în studiul folclorului, Mircea Eliade a publicat articolul *Folclorul ca instrument de cunoaștere* (1937)[30], la care se referă Blaga în *Convorbiri…*, în care susținea utilizarea documentelor folclorice și etnografice ca instrumente de cunoaștere științifică, situându-se astfel dincolo de poziția filosofiei culturii (Blaga) și de cea a ecumenismului (Coomaraswamy, Guénon, Evola), care vizau deopotrivă să stabilească „unitatea tradițiilor și simbolurilor care stau la baza vechilor civilizații orientale, amerindiene

[29] *Jurnal, ed. cit.*, I, p. 118 – 119.
[30] „Revista Fundațiilor Regale", an IV, nr. 4, aprilie 1937, p. 137 – 152, retipărit în *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 26.

și occidentale, și chiar a culturilor ‹etnografice›"; el reia o preocupare anterioară plecării în India, de a moderniza cercetarea folclorului și etnologiei comparate, prin trecerea de la „faza filologică la momentul hermeneutic" pe baza valorii istorico-religioase a materialelor: „Credem că probleme în directă legătură cu omul, cu structura și limitele cunoștinței sale, pot fi lucrate până aproape de dezlegarea lor finală. […] Cu alte cuvinte, nu șovăim să acordăm acestor manifestări ale ‹sufletului popular› sau ale așa-numitei ‹mentalități primitive› valoarea faptelor ce alcătuiesc experiența umană în genere", deoarece ele au surprins inițial experiențe și fapte reale, concrete, având o sorginte experimentală; deși acestea au fost ulterior deformate de mentalitatea populară și de legile fantasticului, credințele folclorice pot constitui „un depozit imens de documente ale unor etape mentale astăzi depășite" și ar putea demonstra „autonomia" omului în cadrul legilor fizice și biologice (ca supraviețuirea sufletului după moarte) și contribui la înțelegerea propriei sorți de către om.

Privitor însă la exprimarea etnicului în artă, Mircea Eliade își va exprima punctul de vedere după întoarcerea din India, în articolul *Teme folclorice și creație artistică*: „Orișice om de bun-simț care cercetează producția artiștilor și scriitorilor români așa-ziși de ‹inspirație populară› trebuie să recunoască generala lor mediocritate. […] Care a fost cauza acestei lamentabile eșuări este lesne de înțeles. ‹Inspirația populară› s-a fabricat într-un mod automat și exterior. […] Să creezi ceva în ‹stilul Mioriței› trebuie să treci dincolo de formele poeziei populare, să te adapi de la izvorul din care s-a născut *Miorița*. […] Dar care este izvorul acesta din care s-a născut și poezia populară, și plastica, și coregrafia, și arhitectonica populară? […] Este *prezența fantastică*, este o experiență irațională, alimentată de veacuri de-a rîndul de o anumită viață asociată. […] Acei care s-au inspirat din arta populară […] au făcut din zmeu un om cumsecade, din Făt-Frumos un cinic blând, din Ileana Cosânzeana o demimondenă. […] Pînă la Lucian Blaga, nu exista o dramă românească alimentată de folclor. Și cu toate acestea, de cîte ori nu se pusese în scenă Legenda Meșterului Manole!"[31]

În toiul dezbaterilor pe tema specificului național și etnicității în artă, Lucian Blaga a publicat articolul *Etnografie și artă*[32],formulând o critică radicală la adresa etnicismului tradiționalist: „O erezie, cu urmări regretabile, e pe cale de a-și face tot mai mult loc în conștiința unora din artiștii noștri, pictori, poeți, muzicanți […] care, aspirând spre o creație cât mai ‹românească›, nu se sfiesc să îmbrace pe Maica Domnului în cătrință și să încingă pe Isus cu un brăcinar din care numai cele trei culori mai lipsesc pentru a fi complet național. Avem poeți, de talent chiar, pentru care fuga în Egipt s-a petrecut ‹pe Argeș în jos›. Acest zel etnografic duce de obicei la rezultate facile, compromițând definitiv ‹naționalizarea› artei românești, dorită cu deopotrivă ardoare de toți. Problema raportului dintre etnografie și artă trebuie pusă în termeni mai subtili […]. O operă de artă devine ‹națională› prin ritmul lăuntric, prin felul cum tâlcuiește o realitate, prin adânca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul, care niciodată nu se dezminte, pentru anume forme, prin dragostea invincibilă față de un anumit fel de a fi, și prin ocolirea altora." În *Artă și valoare* (1939), a introdus un capitol intitulat *Etnicul, arta și mitologia* și a combătut „imbecilitatea estetică" (neo)sămănătoristă, susținând relația creatorului cu etnicul dincolo de conținutul artei sale: „Creatorul de artă este iremediabil legat de etnic prin matricea stilistică, sau, mai precis, prin unele categorii abisale modelatoare, care intră constitutiv și în opera de artă. *Și asta e suficient!* Creatorii de artă nu pot fi siliți, în nici un fel, de a aborda conținuturi, peisaje și subiecte naționale, actuale sau istorice."[33] Peste numai câțiva ani, odată cu apariția *Itinerariului…*, tezei sale de doctorat despre yoga, romanelor exotice, experimentale și existențialiste și articolelor polemice de la „Cuvîntul", Mircea Eliade avea să producă

[31]*Teme folclorice și creație artistică* (1933), republicat în *Insula lui Euthanasius*,ed. cit., p. 307 – 308.
[32]În „Cuvîntul", II, nr.311, 18 noiembrie 1925, republicat în Lucian Blaga, *Încercări filosofice, ed. cit.*, p. 226, subl. L.B.
[33]*Trilogia valorilor III*, Editura Humanitas, București,1996, subl. L.B.

polemici aprinse, indignare și admirație, repetând cumva poziția lui Lucian Blaga în epocă, deopotrivă centrală și marginală, singulară în orice caz. *Ortodoxie* era pentru Mircea Eliade un ideal etic al conștiinței aflate în căutarea autenticității prin experiențe sufletești eroice, care transfigurează conștiința și îmbogățește viața cu speranță și sens metafizic: „Apusenii se nasc în catolicism. Răsăritenii ajung la ortodoxie. […] Ortodoxia e, pentru noi, creștinismul autentic. […] Și, cu toate acestea, *astăzi* nu oricine poate ajunge ortodox. […] Acei dintre ortodocși care au dus o viață lipsită de neliniști și de experiențe lăuntrice, nu sunt adevărați ortodocși. […] Așadar, noi, cei tineri – vom ajunge , nu ne interesează când, creștini ortodocși. […] Acum – nu am ajuns. Dar știm că vom ajunge. Nu ne e teamă că greșim, pășind alături de drum. Pentru că știm că există un drum drept, care ne e menit. De altfel, ceea ce e frumos în noi e faptul *căutării* […], suflete ce caută să asimileze și să răspândească valori Dumnezeești în lumea valorilor bestiale sau, rareori, a valorilor lumești. […] Ortodoxia nu ne silește la nimic […] nu ne mutilează viața. […] Un ortodox poate fi ascet sau păcătos. […] Așadar, orice drum am apuca, o conștiință contemporană ajunge la creștinismul ortodox.”[34]

Blaga a contestat ortodoxismul gândirist, cu care a polemizat în 1943, afirmând că nu înțelege „pretinsa legătură *necesară* și *exclusivă* între ortodoxie și românitate”[35]; sofianicul (determinantă stilistică a ortodoxiei) și viziunea schismatică asupra existenței, al cărei sens se construiește prin revelarea misterului, sunt elemente prin care Lucian Blaga definește relația cu ortodoxia din perspectiva filosofiei culturii. Referindu-se la mit în arta și poezia populară (*Miorița*, *Meșterul Manole*) ori în obiceiuri, el vorbește despre un dublu proces, de păgânizare a unor teme creștine și de sacralizare a unor mituri necreștine: „e lucru știut că doctrina bisericii creștine a acceptat în alcătuirea ei, prin disimulare, o mulțime de elemente păgâne. Procesul de cristianizare a păgânismului a durat multe veacuri”[36]; Mircea Eliade va comenta în *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (1943) structura religioasă arhaică în ritualuri și credințe asimilate în transfigurări creștinate; ele reluau ideile enunțate la cursul din 1936 – 1937, după cum precizează prefața și erau solidare cu altele, anterioare, redactate în anii 1935 – 1938: *Cosmologie și alchimie babiloniană*, *Magic, Metallurgy and Alchemy, Ierburile de sub cruce*, *Notes sur le symbolisme aquatique* și *Mitul reintegrării*[37]. În *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, analizacelor două balade relevă: „Dar chiar în folclorul religios românesc creștinismul nu este cel al bisericii. Una din caracteristicile creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente orientale ‹păgâne›, arhaice, câteodată abia creștinizate. Este vorba de o nouă creație religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numit-o ‹creștinism cosmic›, pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume”[38].

Scrisorile, articolele și memorialistica lui Eliade abordează o temă recurentă, a circulației valorilor și ideilor, a politicii culturale românești: „Am sfîrșit *Geneza metaforei*. E greu de spus dacă este cea mai bună din *Trilogie*: este, în orice caz, cea mai curajoasă și deschide perspective magnifice. Încep să simt vraja simfonică a sistemului D-tale. Dar nu-ți pot spune cît de mult sufăr că asemenea cărți apar numai în românește. Știu că nu ai timp să te ocupi de traduceri. Totuși, față de D-ta și față de țara noastră, ești dator să faci ceva și

[34]*Itinerariu spiritual*, în *Profetism românesc, I, Itinerariu spiritual, Scrisori către unprovincial, Destinul culturii românești, ed. cit.*, p. 58 – 60, subl. M.E.
[35]*Viitorul filosofiei românești*, în „Saeculum”, I, nr.1, (ianuarie-februarie) 1943, p. 3 – 4, subl. L.B., răspuns la atacul lui Nichifor Crainic din *Transfigurarea românismului*, „Gîndirea”, XXII, nr. 4, 1943, p. 183.
[36]*Spațiul mioritic*, în *Opere 9, Trilogia culturii, ed. cit.*, p. 249 squ.
[37]*Comentarii la legenda Meșterului Manole*, în Mircea Eliade, *Meșterul Manole, ed. cit.*, p. 55 – 56.
[38]*De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 259.

pentru difuzarea acestor descoperiri filozofice. […] Nu trebuie întîrziate prea mult traducerile. Poate în zece ani va fi foarte greu pentru o trilogie de filozofie a culturii să atragă atenția lumii occidentale – și ar trebui să aștepte un alt moment prielnic […].” (I, p. 64). *Jurnalul* comentează diferitele cauze care determină destinul cărților: limba „provincială” sau „universală” în care au circulat, consonanța sau disonanța cu spiritul dominant al veacului, regimul politic democratic sau totalitar: „Cartea [lui Propp – n.n.] a trecut neobservată, așa cum s-a întâmplat cu studiul lui Lucian Blaga din 1925, *Fenomenul originar*. Să fi fost de vină numai inaccesibilitatea *materială* a acestor cărți […] sau *Zeitgeist*-ul epocii interbelice se împotrivea acestui fel de a degaja structurile prin reducerea fenomenelor la ‹arhetipuri?›” (I, p. 185, , subl. M.E.). În 1985, recitind scrisorile către Blaga, Eliade medita deprimat la hazardul care guvernează viața: „Nu mă pot împăca cu destinul lui Lucian Blaga. Ce era în acea epocă – 1937 – 1940 – și ce-a ajuns câțiva ani mai tîrziu. Redus la tăcere, cu ‹o jumătate de normă› leafă (la Biblioteca Universității), fără catedră, fără călătorii, sau măcar contacte în Apus… Mă gîndesc la mine; fără acea *felix culpa* (discipolul lui Nae Ionescu), aș fi rămas în țară. În cel mai bun caz, aș fi murit de tuberculoză într-o închisoare” (*ibidem*, II, p. 518).

În 1937, când îi scria lui Lucian Blaga, Mircea Eliade era fericit de relația amicală cu acest spirit ales, mărturisind deschis că „Viața este frumoasă și bună, dacă la 30 de ani pot primi un asemenea dar: prietenia lui Lucian Blaga!” (I, p. 64). Cele 6 misive ale lui Blaga au fost trimise de la Viena și Berna, unde a fost atașat cultural și consilier de presă al legațiilor României. În drum spre Berlin, Mircea Eliade i-a cerut permisiunea să-l viziteze, iar acesta l-a așteptat „cu cea mai mare dragoste” și cu o ospitalitate pe care tânărul o va evoca recunoscător în memorialistica sa, mai ales că frumusețea acelor zile petrecute împreună cuprindea și o promisiune de prelungire a lor într-o prietenie de durată, așa cum reiese din scrisoarea lui Blaga, ulterioară vizitei: „Cele câteva zile, ce le-ați petrecut aici, rămîn pentru totdeauna în amintirea noastră. Și odată întorși în țară, aș vrea să strângem legăturile!” (MEC, I, p. 97).

În vara acelui an, Eliade se afla, pentru a treia oară, la Berlin, pentru a se documenta în biblioteci[39]. Dar pe cât de lucide sunt aprecierile sale culturale, pe atât de naive sunt comentariile asupra situației politice internaționale, pe care le face la cererea prietenului său din Berna: „Mă gîndesc ce lucru bun ai făcut D-ta aici, dată fiind atenția pe care ne-o acordă, crescînd, nemții. Am vorbit cu cîțiva șefi. E ciudat, dar nu există – sau nu lasă să se vadă (?) ura împotriva Franței. Nici gînd de război. Ei înșiși recunosc că Anglia se înarmează și asta exclude războiul. Recunosc, de asemenea, că problema Spaniei e încurcată. […] Ucraina începe să-i dezamăgească. Va fi greu de apărat. Coloniile din Africa, de asemenea.” (I, p. 64). În scrisoarea din 5 octombrie 1937, dorind să corecteze lectura eronată a unui fragment din *Convorbiri*…, el se delimitează fără rezerve de extrema dreaptă, barbarizată: „Voiam să-ți spun că nu mă refeream la Emil Cioran în acel pasagiu din *Convorbiri* în care criticam neîncrederea dreptei românești față de cultură în genere – ci mai degrabă la ‹amicii› mei de la *Rînduiala*, la legionarii isterizați de eroism etc.” (I, p. 67). Pentru Eliade, presa culturală, indiferent de direcție, avea menirea de a promova cultura, civilizația și valoarea și poate de aceea nu a făcut distincția explicită între dreapta și extrema dreaptă, așa cum nu a făcut distincție între prietenii care aparțineau direcțiilor considerate antagonice; el a susținut o direcție culturală, nu activismul politic și de aceea invitația pe care i-a făcut-o lui Blaga, în aceeași scrisoare, de a colabora la o nouă revistă de dreapta, „Sînzana”, nu a reprezentat o inconsecvență pentru el.

Aflând despre moartea lui, Mircea Eliade a scris în *Jurnal* o pagină despre prietenie, tăcere și creație: „Aflu despre moartea lui Lucian Blaga. De când nu l-am văzut? Probabil din

[39] După documentarea pentru publicarea tezei de doctorat în limba franceză (1936), Eliade s-a documentat pentru *Cosmologie și alchimie babiloniană* (1937); în septembrie, a publicat *Barabudur, templul simbolic*, în „Revista Fundațiilor Regale”, an IV, 9 septembrie, 1937, p. 676 – 679.

toamna 1939 sau din iarna 1940. […] Am petrecut o săptămână la Berna, în timpul verii 1937, şi îl vedeam în fiecare după-amiază. Uneori mă simţeam stingherit pentru că Blaga rostea câte o vorbă la trei minute. Şi totuşi, în momentul cînd părăseam Berna, Dna Blaga nu ştia cum să-mi mulţumească. ‹Nu l-am văzut niciodată pe Lucian atât de vorbăreţ, de cînd îl cunosc›, îmi spunea ea. […] În *Convorbirile cu L. B.* am povestit cum îşi scria cărţile de filozofie" (I, p. 398). Un articol scris de Mircea Eliade în perioada de corespondenţă, *Lucian Blaga la Academie*, a realizat un portret în oglindă al prietenului în care se recunoştea: „Spirit de esenţă şi nostalgii goetheene, a străbătut toate climele şi culturile. […] Liber, curajos, nepăsător de prejudecăţi, Lucian Blaga nu se sfieşte să introducă în cărţile sale de filozofie sentimente patetice, graţii de artist sau amănunte de erudiţie. Spirit universal leonardesc, Lucian Blaga este atât de ‹român› în tot ce creează, încât a fost silit să născocească termeni noi ca să-şi poată formula precis ‹românitatea› gândirii sale. Ce splendidă verificare că geniul ‹specific› românesc nu se poate realiza pe deplin decât în universal, că duhul românesc nu trebuie înţărcuit de teama ca nu cumva să se altereze, să se ‹influenţeze›, ci poate fi lăsat să cunoască, să-şi asimileze şi să lupte cu oricâte culturi, cu oricâte personalităţi"[40].

Deschiderea şi anvergura culturală europeană proprii lui Mircea Eliade şi Lucian Blaga, dar şi poziţia lor de independenţă în raport cu teoriile specificului naţional îi apropie de cea a lui Constantin Rădulescu-Motru. Acesta definea situaţia specială a românilor prin posibilitatea alegerii între Europa democratică, model al civilizaţiei ei moderne, şi Rusia bolşevică. De-a lungul unui întreg deceniu, el a pledat la „Ideea europeană" (1919 – 1928) pentru sincronizarea cu civilizaţia şi cultura europeană, prin asumarea valorilor spirituale, respingând şi „huliganismul spiritual" al revistelor tradiţionaliste şi poziţia de „colonie culturală" asumată de unele, europeiste. Din 1928 încolo, „tânăra generaţie" pare a prelua acest stindard.

## BIBLIOGRAPHY

Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ediţie îngrijită şi bibliografie de Anton Ilica, Prefaţa de Viorel Colţescu, Editura Facla, Timişoara, 1977.

Lucian Blaga, *Opere 9, Trilogia culturii* (*Orizont şi stil*, *Spaţiul mioritic*, *Geneza metaforei şi sensul culturii*), Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Lucian Blaga, *Opere 8, Trilogia cunoaşterii* (*Eonul dogmatic*, *Cunoaşterea luciferică*, *Cenzura transcendentă*), Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Lucian Blaga, *Trilogia valorilor III* (*Artă şi valoare*), Editura Humanitas, Bucureşti,1996; (*Trilogia valorilor*: *Ştiinţă şi creaţie*, *Gândire magică şi religie*, *Artă şi valoare*)

Viorel Colţescu, *Lucian Blaga şi drumul său în filozofie*, în *Lucian Blaga şi drumul său în filozofie*, în Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ediţie îngrijită şi bibliografie de Anton Ilica, Prefaţa de Viorel Colţescu, Editura Facla, Timişoara, 1977.

Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Mircea Eliade**,** *Europa, Asia, America…Corespondenţă*, I – III, Cuvânt înainte şi îngrijirea ediţiei de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*,Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Mircea Eliade, *Jurnal*, I (1941 - 1969); II (1970 – 1985), Ediţie îngrijită şi indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

[40] În Mircea Eliade, *Meşterul Manole, ed. cit.*, p. 209.

Mircea Eliade, *Memorii, 1907 – 1960*, ediția a II-a revizuită și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997.

Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991.

Mircea Eliade, *Profetism românesc*, I – II, prefață de Dan Zamfirescu, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

Mircea Eliade, *Solilocvii*, Editura Humanitas, București, 1991.

*Mircea Eliade și corespondenții săi*, I – V, ediție îngrijită, note și indici de Mircea Handoca, Editura Minerva (I – III), București, 1993,1999, 2003 și Criterion Publishing, (IV – V), Mircea Eliade, București, 2006, 2007 (MEC).

Eugen Lovinescu, *Critice*, vol. I – III, Ediție de Eugen Simion, Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1982.

Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980.

Al. Tănase, *Studiu introductiv*, în *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, București, 1985.

# IDENTITY AND SUFFERING

**Nicoleta Sălcudeanu**

**Main Researcher II, "Gh. Şincai" Institute of Social Sciences and Humanities, Târgu Mureş**

*Abstract: The question of the wandering writer becomes one of the wandering writing. The writer finds his shelter in difference and double identity. Banishment may be a new birth, a founding energy. The contemporary cultural orphanage eludes the terror of temporality, it became emancipated from the metaphysical oppression and goes straight to concomitance, that means a new perception of the world, an assumed banishment and an easy resignation. Leaving away is not any more a trite spirit of adventure or race maintenance, but becomes, more and more, a stylistic composition of living. While misplacement is not anymore the reason of all the troubles of creature, its benefit is a more comfortable manner of living inside the ontological landscape. The result means a new way of ambiguity, freedom and creativity. Creature wins the privilege of looking back not with rage, but with irony, his glance is cured by the tatters of the abandoned landscape. Ubiquity becomes a way of life.*

*Keywords: identity, suffering, exile, redemption, literature, patology*

For a man of exile the theme of identity accumulates such obsessions that trigger the identity crisis. This identity crisis can be associated with the ill-suited hypostasis of exile. Even voluntarily assumed, exile do not exclude the diseases of alienation.Any dislocation is followed by consequences. What opens up suddenly to a more verifiable native pathology. The "epistemological perspectivism" to which Sorin Alexandrescu refers[1] is drawn from the lack of contiguity of being, the rupture pushing the identity interrogation to its playful stage. Identity can always be made up and reconfigured from a game of glass beads. Reshaping them in always other and other combinations, refracts the light of introspection in always other reflections, transforms the identity search in an infinite combinatorium, a kaleidoscopic perpetuum of the hazard. This "cheerful" estrangement is also an unlikely, though optimistic, face of exile.

An alternative solution to solving the existential and cultural situation of uprooting is suggested, among others, by Tzvetan Todorov[2]: "exile is fertile if you belong at the same time to both cultures without identifying you with any one". *Heterology*, the difference of voices, can give the existence an extra experience and insolity. The *transcultural mentality* which Milan Kundera spoke in his essays can decompress the psycho-social tensions triggered by uprooting, at least in the particular situation of the writer. In any case, the idea of wandering is part of a deviant, sensitively modified pathway, preoccupied with the continuity of the mentality and sensitivity of the "new man", a "modern" or post-modern one. So even the writer is not exempt from existential readjustments, he is even at the forefront of the changes. He is the golem that reappears obsessively, always in a different form and increasingly difficult to recognize, but at every moment as a true portrait of the collective soul. He is the emblematic figure of guilt hidden in the folds of a plural memory, he is his

[1]Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură.Mentalităţi româneşti postbelice*, Edit. Univers, Bucureşti, 2000.
[2] Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Edit. Institutul European, Iaşi, 1994, p. 21.

exponent, he wants-he does not want: "And as certain signs proclaim the imminence of lightning, so also here, signs of evil betray the appearance of a ghost in the world of deeds. On an old wall, scorched, the dampness is writhing in the shape of a man walking "[3]. It's memory and prediction at the same time.

Ultimately, the writer is the man who always wanders in accord with the sensibility of time, sensitivity that not only anticipates, but also produces it or, in the words of Guy Scarpetta, " A writer should know that he is always lonely, without roots and without family, and that the only tradition that counts to him is the one that allows him to move on: not «beyond» language (another regressive mirage), but in it and against it, in a strategy of confrontation, deception and deviation. Because, on the one hand, there is no language (and territory) but the Master; on the other hand, to write is to become the minority of any minority, rebellious against all unions, even against those of «differences » and «peculiarities »[4].

Contemporary philosophy, aware of the stringency of elucidating the chaotic path of being in the world, pays special attention to the idea of exile. There is a symptomatic interest in this aspect of life. The attention given to the theme of uprooting, wandering, the problem of hospitality, living, the alienation, the otherness comes also from the individual, subjective, expatriate experience of most of them. Generated by, and generator of anamnesis, the Wanderer remains, however, the mirorred image of collective biblical guilt. As the lightning of memory, it is double exiled to itself and to the world, but also to its exemplary exponent, "the Hebrew Aleph, conceived in the image of man, with a hand pointing to heaven and the other down, wanting to say: «How up, so it's down, how it's down so it's up »"[5]. On the other hand, contrary to the "cheerful" approach, the situation is not very comfortable, "because man is hunted by the deepest powers that dominate him and wakes up in front of his own double, endowed with his energy; or the legend shows that the appearance of the double represents death "[6]. The condition of the uprooted gives to the human being an undesirable transitivity; in fact the duty to pay tribute through the eternal posture of the Other, the blame of an entire tribe driven by the bits of a full nonsense. " Wandering, becoming pure tangle and aimless movement, detached from any finality, is no more than an emblem of the absurd "[7]. A fault that does not belong to him, but which can be metamorphosed, through artistic transubstantiation, into productive anxiety, strongly leading to semiosis. The lack of finality of the earthly derivation is misleading and must not cause uneasiness in the case of the one who testifies to his passing. His route, starting from a false Arcadie to an illusory Eldorado, though marked by an overwhelming shadow of despair, finds its goal in that Anthropocentric Garden, even if it is too far from its paradisiacal model: "when man was put in the garden of heaven, he was put to work *ut operaretur eum*; this proves that man was not created to rest "[8]. Rest means rooting, but at the same time maladjustment, insularisation of the experience of the man without a country.

Descending in the most banal contingency, things change when the original sin goes through political disobedience. From this point on, exile loses all transcendent grandeur and speaks without a tragic trace,the *hybris* effect is diluted. "His final vocabulary " - in the terms of Rorty -it sinks vertically into the microcosm of the phenomenon. Only in this secular dimension of existence can we discuss the "possibility of a liberal utopia: one in which ironism, in its relevant sense, is universal. A post-metaphysical culture seems to me more

[3] Gustav Meyrink, *Golem*, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 49.
[4] Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 20.
[5] Gustav Meyrink, ,*op. cit.*, pp. 115-116.
[6] Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, p. 81.
[7] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 82.
[8]Voltaire, *Candid sau optimistul*, Chişinău, Edit. Hyperion, 1993, p. 189.

impossible than a post-religious one and equally desirable "[9]. But it must be said that the Rortyan vision of the possibility of irony does not completely eliminate the remains of a matrix predestination. Even irony is not a spontaneous product.It can even be said that it is actually a succedaneum. However, living in any possible utopia is not a desirable thing. Living in the language can only be accomplished after the death of the Fatherland. What exacerbates and exasperates political exile is the symbolic death of the Fatherland .

"**the p**athology of separation", in Starobinski's terms, consists of a temporal regression, an ever-present mental projection.The real mother country is in perpetual conflict with the ideal one.Argumenting with Kant's *Anthropology*, he says that "the nostalgic does not cherish the place of youth, but youth itself, childhood. (...) Once returning to his country the nostalgic feels unhappy because he finds here people and things that do not resemble those of the past "[10]. Nostalgia and melancholy "are regression in the age of innocence, but also in the childhood of the world". Considering that for the civilized man the problem is reduced to the conflict between the temptation to preserve childhood privileges and the imperatives of the adult world, Starobinski will only draw a half-valid conclusion: " Exile literature, richer than ever, is mostly a lost childhood literature "[11].

At least from the avant-gardes, the whole world has become a foreign country, at least in the "the republic of letters". Even Romanian literature (as a pioneer of avant-garde) can not evade this evolution,is also involved in this transitive mechanism. The whole world as a foreign country becomes the habit of a tainted absurd. In the literature of the world, the number of exiled writers is overwhelming. They testify to the fact that exile is not just a rupture, a death, it can convey a new birth and, after all, normality, in a world where distances and differences do not really matter. Summing up to our literary space, Gabriela Melinescu, to choose an example of many others, is "a way to live, a source of inspiration. It is a perpetual pain, a loss, a rupture from the mother tongue, and, precisely for this reason, a kind of awakening, a mobilization of forces and the living "[12]. Writing scatters,"de-embodies" "**the** rooting devices ", it " travels, crosses frontiers, drives the continents, flies over the territories, leaves constantly, migrates, exiles, recompenses through unheard itineraries. Inebriate ships, invitations to travel, dice throws, Chinese walls,trips to Sierra Tarahumara,seasons in inferno.He gets out, plucks himself out of his mother's body, breaks it up.Compensates the limit of languages."[13]. Modernism, existentialism and what is called, rather lax, postmodernism are the most spectacular stops of the idea of exile more or less frowned.

Cultural orphanism deciphered in contemporary keyevades the terror of temporal linearity, perhaps because this time it was emancipated from the strict control of metaphysics and goes into the more pragmatic orbit of simultaneity dictated by a new perception of the world, entering into the sign of an assumed exile with a soft resignation neighbor with ease. But it's just anappearance of relief and frivolity.The original matrix never disappears, however demanding, innovative and scholarly would be theories that tend to negate it. What really changes is always the gravity center of the approach: the leap from the exile of the individual to the exile of his work. From this perspective, leaving is no longer a traumatic action, it is becoming more and more a stylistic component of life. When the intersection of all the afflictions of the being diminishes, when the inappropriate geographical situation

[9] Richard Rorty, *Contingenţă, ironie şi solidaritate*, Edit. All, Bucureşti, 1998, p. 29.

[10] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 145.
[11] *Ibidem*, p. 153.
[12] Gabriela Melinescu, *Exilul ca trăire*, în *România liberă*, 26 mai 1995.
[13] Guy Scarpetta, *op. cit.*, pp. 97-98.

ceases to be the source of all evils, making a more comfortable installation in the ontic landscape, there is an abandoned consensus on the restrictive space of nativity in the sense of a "weakening" of firmly circumscribed membership. Gianni Vattimo, speaking about the consequences of the expansion of the means of communication in the tardo-modern society, isolates a beneficial aspect of the phenomenon, wha it means"also a mobility and superficiality of experience that contrasts with the tendencies of generalization of domination, as it gives birth to a kind of" weakening "of the notion of reality itself, with the weakness that derives from it, of its entire coercive force."[14] ”weak tought” establishes the ambiguity of a new anthropological model and of a new culture whose trademark is the lack of any brand. But it turns out over time that Vattimo's version turns out to be only a simple version, a unilateral and somewhat superficial approach to the identity issue.Seduced by his own theory of the ease of being, tends to depreciate the new forms of coercion, often more dangerous than the previous ones. ”**t**he superficiality of the experience”can lead to serious identity loss, and the "weakening of the notion of reality" can easily make room to monstrous existential artifacts,as surrogates of experience. The moment of birth of the "man without attributes ", of "**the** approximate man" it is no happiness in itself, no feast.

## BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, Edit. Univers, Bucureşti, 2000.

Alexandrescu, Sorin, *Invizibilitatea emigrantului*, în *Exilul.Secolul 20*.

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996.

Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului,* Edit. Humanitas, Bucureşti, 1997.

Melinescu, Gabriela, *Exilul ca trăire*, în *România liberă*, 26 mai 1995.

Meyrink, Gustav, *Golem*, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

Rorty, Richard, *Contingenţă, ironie şi solidaritate*, Edit. All, Bucureşti, 1998.

Scarpetta, Guy, *Elogiu cosmopolitismului*, Edit. Polirom, Iaşi, 1997.

Starobinski, Jean, *Ipostaze ale melancoliei*, interviu realizat de Radu Negruţiu, în *România literară,* nr.51-52 / 23 decembrie-12 ianuarie 1999.

Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Edit. Institutul European, Iaşi, 1994.

Vasiliu, Eugen, *Decalogul exilului*, în *Exilul. Secolul 20*.

Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Ed. Pontica, Constanţa, 1995.

Voltaire, *Candid sau optimistul*, Chişinău, Edit.Hyperion, 1993.

[14] Gianni Vattimo, *Societatea transparentă*, Ed. Pontica, Constanţa, 1995, p. 189.

# EROTIC THERAPIES IN POSTMODERNIST LITERATURE: FROM MAGICAL TO PHARMACEUTICAL EFFECTS

**Nina Corcinschi**

**Assoc. Prof., PhD, "Bogdan Petriceicu-Haşdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova**

*Abstract: A comparative analysis between postmodern literary erotologies and the modern ones reveals the world's eradicated erotica, which replaces the abyssal experiences with narcissistic and hedonistic experiments with therapeutic effects, often instrumentalized literarily. The erotic perception of postmodernity has undergone radical changes, starting from the way the human body is perceived and lived. Love gains in variety and intensity, but loses in depth and duration, elements which are essential in the logic of love-passion. From the united philosophy of a soul, one goes to the unique ideology of bodies in the name of "orgasm tyranny" (Robert Muchembled). The couple relationship proliferates but the mystical meaning of love disappears, replaced by the "pharmaceutical" sense of passion (love as existential safety, not ontological, love as pleasure, love as seduction, as self-assurance through the other).*

*Keywords: postmodernism, erotic imagination, erotology, body, soul.*

O încercare de analiză comparativistă a erotologiilor literare postmoderniste, în raport cu cele moderniste, ne descoperă de cele mai multe ori în primele o lume pauperizată erotic, care înlocuieşte trăirile abisale cu experimente narcisiace, hedoniste, cu juisanţe terapeutice, adesea instrumentalizate livresc. De la filozofia unitivă a sufletelor se trece la ideologia unitivă a corpurilor, în numele „tiraniei orgasmului" (Robert Muchembled). Erotologia actuală mizează pe iubirea ca un „calcul hedonistic" (Byung-Chul Han), pe varietatea și diversificarea plăcerilor, pe sexualitatea mecanică. Se înmulțesc relațiile de cuplu, dar dispare sensul mistic al iubirii, înlocuit de sensul „farmaceutic" al pasiunii (iubirea ca siguranță existențială, nu ontologică, iubirea ca plăcere, iubirea ca seducție, ca o confirmare de sine prin celălalt).

Trecerea de la imaginarul erotic al transcendenţei la un imaginar erotic al imanenţei s-a soldat, în literatură, cu o scădere de nivel ontologic a iubirii, pe de o parte şi descoperirea centrilor hedonişti şi a varietăţilor de expresie și de strategie (meta)literară pe de altă parte. În contextul mental și cultural al postmodernității, literatura își propune recuperarea interogativă a vechilor arhetipuri erotice, resuscitarea parodică, intertextualizantă a acestora, transbordând patternurile erotice, prin rescrierea și regândirea lor, direct în dimensiunea metaficțională. „Inexistentă ca problemă a ființei, când este pură instinctualitate, într-un anumit moment, sau sentiment terorizant într-altul, dragostea ajunge în modernitate un obiect de cunoaștere rațională, pentru ca postmodernitatea, cu a ei conștiință totalizantă, să regândească ulterior atât erotismul și sexualitatea, cât și retoricele care exploatează cultural aceste surse de «mister» mediatic",[1] scrie Nicolae Leahu.

Prozatorii școlii de la Târgoviște sunt inițiatorii cu program ai dialogului cu memoria genului. De aceea, *Matei Iliescu* de Radu Petrescu nu mai este un roman de dragoste în înțelesul tradițional al termenului. Este iubirea din oglinzile retrovizoare ale literaturii, e dialogul dintre coduri erotice și eroticoane canonice. Întâlnirea în oglindă a lui Matei cu Dora

[1] Nicolae Leahu, Amor, liubov̀, dragoste, iubire". În: Revista Literară, nr. 7, 2007, p. 10.

e procedeu de autoreflectare a textului în el însuși, eroticonul privirii fiind un *mise en abyme* al ficțiunii erotice. Personajele se propun ca ficțiuni și-și conștientizează statutul de „monumente" literare. Fereastra, binoclul sunt metafore ale distanțării postmoderniste, sunt elemente ale „viziunii telescopate", pe care Radu Petrescu o teoretizează în *Merceologia lecturii* și prin care înțelege recuperarea, prin reflecție și distanță, a surselor originare ale erosului, chestionarea unui continuum arhetipal de esență platoniciană. Dragostea este fantasma livrescă, în care inocența naturală a vocilor este înlocuită de cod și concepte. Gesturile și cuvintele nu mai au valoarea trăitului, ci a iradierii culturale, în care lucrurile ies din individualitate și autosuficiență, constituindu-se în bucle de redundanță metaficțională.

Tot un dialog cu memoria genului propune și Gheorghe Crăciun, în *Frumoasa fără corp* (1993), dar mai întâi în *Compuneri cu paralele inegale* (1988), reduplicând romanul pastoral într-o cheie senzualistă. Iubirea idilică a literaturii Evului Mediu, prin modelul lui Dafnis și Chloe, provoacă experimente de intertextualitate cum e cazul lui Vlad Ștefan (personajul lui Gheorghe Crăciun), care rescrie textul, punând în prim-plan senzorialitatea percepției și forța transformatoare a iubirii. Lumea textului se deșteaptă și reînsuflețește prin senzorialitate. În pofida tehnicii rescrierii parodice, pe care o tot invocă comentariile asupra romanului, nu aceasta este totuși miza autorului. Romanul „se refuză parodicului, după cum se refuză textualismului, deși se folosește de tematizările lui"[2] și „descrie o poetică de tip antropocentric, incompatibilă cu deriziunea în care textualismul şi parodia (chiar şi în «blânda» descriere postmodernă pe care i-o oferă, de pildă, Linda Hutcheon) aruncă centrismul umanist. În același timp, *Compunere cu Paralele inegale* se arată la fel de dezinteresat de proza de personaj, cu intrigă şi subiect «tare», după cum fusese şi volumul anterior".[3]

Gheorghe Crăciun, așa cum mărturisește el însuși, încearcă o reconectare a prozei la „trăirile" vii ale corpului, în forma lor concretă și viscerală, reușind să ofere o reprezentare autentică mai cu seamă în romanul femeii fatale, *Pupa russa*.

Recuperarea vechilor poetici ale iubirii nu e niciodată inocentă, înregistrând ceea ce observa Toma Pavel în evoluția romanului european: „principiul polemic și alternarea armonizării cu dispersarea".[4] Cercetătorul are în vedere tendințe contrare și rivale, care „se influențează reciproc, care sunt provizoriu victorioase, dar numai pentru a asista în curând la renașterea unui adversar cu atât mai puternic, cu cât a împrumutat între timp de la celălalt armele cele mai eficiente".[5]

Coexistența amalgamată a formelor noi cu cele vechi e o consecință directă a conştiinței relativizante a postmodernismului. Secolul XX a dislocat principiile metafizicii şi marile „narațiuni justificatoare" (Lyotard), legitimând formele caleidoscopice şi relativizante. Fragmentarismul lumii postmoderne induce o reprezentare literară pulverizată a omului despre sine şi despre societate. Identitățile fixe, reacțiile lineare şi acțiunile previzibile, egale mereu în fiecare situaţie, reprezintă un mit denunțat de o întreagă literatură postmodernistă a ambiguităţilor referenţiale, a identității fragmentate, nedefinite, aflate într-o perpetuă căutare de autenticitate.

Devenirile metaficţionale oferă personajului literar o șansă autogenerativă; identitatea *rizomatică*, în sens deleuzian, a omului postmodern este reconstituită literar, prin interferențe intertextuale şi contextuale. Proiecția într-o altă ființă (bunăoară, un gândac în *Rem*, de Mircea Cărtărescu) sau chiar într-o teorie literară, ca în romanul *Multivocal Man* de Ho Lin, este consecința conştientizării de către omul postmodern a identităţii sale multiple. *Exuvii*, de

[2] Mihaela Ursa, Gheorghe Crăciun. Monografie, antologie comentată, receptare critică, 2000, Braşov, Editura Aula, p. 28.
[3] Ibid.
[4] Toma Pavel, Gândirea romanului. Trad. Mihaela Mancaş, Bucureşti, Humanitas, 2008, p. 425.
[5] Ibid.

Simona Popescu, surprinde prin multitudinea ipostazelor feminine, pe care le pot ascunde *simoniadele* unui eu exuviat şi care pot fi resuscitate prin recursul la memoria simţurilor şi a intelectului, dar şi la fantezia identificărilor cu alte instanţe feminine. Eul scindat, aşa cum îl deconspira Lacan, este exact consecinţa pluralismului universului în care acesta (se) trăieşte. Procesul de producere de sine, de ipostaze ale sinelui, prin scriitură conduce, semnala Carmen Muşat, spre o dimensiune erotică a scrisului şi a lecturii deopotrivă,[6] avansând spre o erotografie livrescă, exemplar ilustrată în *Dacă într-o noapte un călător* de Italo Calvino sau, în limitele literaturii locale, în *Ţesut viu. 10×10* de Em. Galaicu-Păun. Această similaritate între scris şi eros n-ar trebui să ne uimească. Georges Bataille sugerează că poezia şi erosul ating fiinţa în ceea ce are ea mai intim, tranzitând limitele, pentru continuitatea fiinţei. Ca orice formă a erotismului, poezia „ne duce la moarte, şi prin moarte la continuitate".[7] În literatura postmodernistă, însă raportul lecturii și al scriiturii sub semnul lui eros nu este de esență metafizică, așa cum semnalează Bataille, ci redimensionat retoric în spiritul „gândirii slabe", teoretizate de Vattimo, pentru care „adevărul nu are natură metafizică și logică, dar retorică".[8]

În literatura actuală, erotismul trece peste marginile textului și vizează relaţiile dintre autor-text-cititor. Brian McHale defineşte iubirea în romanul postmodernist nu atât un obiect de reprezentare, cât un „*meta*obiect, nu atât o temă, cât o *meta*temă. Ea caracterizează nu interacţiunile ficţionale în lumea textului, ci, mai degrabă interacţiunile *dintre* text şi lumea sa, pe de o parte şi, *dintre* cititor şi lumea sa, pe de altă parte".[9]

Ce se întâmplă cu intimitatea eului? Pulverizarea interiorităţii, semnala Simona Sora, în studiul *Regăsirea intimităţii*, a deplasat accentele spre o literatură în care identitatea eului este construită prin simulacre. Începând cu ultimele decenii ale sec. XX, corpul uman intră tot mai mult în sfera simbolicului. Abordarea fenomenologică a corpului, pornind de la importanța pe care i-o atribuie încă la sf. sec. XIX-lea Friedrich Nietzsche, capătă o tot mai pronunțată valoare în cadrul subiectivității umane, prin fenomenologia lui Edmund Husserl, Martin Heidegger și Maurice Merleau-Ponty, dar și prin poststructuralismul lui Michel Foucault, Jacques Derrida. Psihanaliza a refăcut clivajul dintre minte și corp și a deplasat accentul pe sexualitate ca șansă de împlinire sau pericol de tragedie personală, ca mai apoi mitul subiectivității umane raportate la dorința oedipiană să fie demolat de hermeneuții ontologiei virtuale, de pildă Deleuze și Guattari, pentru care inconștientul este o industrie care produce și mașinizează.

Invazia mecanicului și tehnologicului în viața umană a produs o teorie tehnoculturală a corpului uman, vizând interacționările sale, în flux continuu, cu o lume nouă, care-l dezorganizează, destructurează, reasamblează. De aici vine perspectiva „mașinilor dezirante" și a „corpului fără organe", impusă de Deleuze și Guattari pentru a desemna o nouă ontologie rizomatică a subiectului uman supus interconectărilor diverse. Proiecțiile identitare ale perspectivei deleuzo-guattariene umanizează întrucâtva artefactul (emoticoanele computerului) și „mecanizează" umanul într-un proces de fuzionare și întretăiere permanentă, ajungându-se până la o redimensionare a erosului în ontologia cyberspațială. „Căutăm o casă pentru cuvinte și inimă. Fascinația noastră pentru computere este mai mult erotică decât senzuală, mai mult spirituală decât utilitară".[10] Corpul postmodernităţii pe care sociologii, antropologii, filozofii îl numesc „fragmentat" (David le Breton), versatil, transformabil şi

[6] Carmen Muşat,Strategiilesubversiunii. Incursiuni în proza postmodernistă, Bucureşti, Cartea Românească, 2008, p. 188.
[7] Georges Bataille, Erotismul.Trad. Dan Petrescu, Bucureşti, Nemira, 2005, p. 36.
[8] Gianni Vattimo – Pier Aldo Rovatti. Gândirea slabă.Trad. Ştefania Mincu, Constanţa, Pontica, 1998, p. 22.
[9] Brian McHale, Ficţiunea postmodernistă. Trad. Dan. H. Popescu, Iaşi, Polirom, 2009, p. 344.
[10] Heim Michael, The Metaphysics of Virtual Reality, New York, Oxford University Press, 1993, p. 85. Apud Lucia Simona Dinescu, Corpul în imaginarul virtual, Iaşi, Polirom, 2007, p. 71.

suficient sieşi, generează ficţiunea robotizată, metaromanul SF, romanul cyborg. Începând cu proza optzecistă, care, dintr-o aviditate de concret, din căutarea „unei autenticităţi dezideologizate descoperă corpul, cu potenţialul său de rezistenţă şi transgresivitate”,[11] literatura postmodernistă românească ne oferă bogăţia ipostazelor textuale ale acestuia: corpul cibernetic, tehnicizat în *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, în *Femeia în roşu* de Mircea Nedelciu, la Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş sau corpul textualizat, scriitura corporalizată pornind cu romanele lui Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Em. Galaicu-Păun. Corpul devine o imensă oglindă de reprezentare a lumii, reprezentare deopotrivă existenţială şi livrescă, culturală. Perceput şi construit prin/din senzaţii, universul are forme subiective, arondate unui context concret de ipostaziere a viziunii corporale.

Focalizarea datelor corporale în postmodernitate are cu totul alte raţiuni decât le avea în interbelic. „Diferenţele de corp dintre corpul interbelic şi cel postmodern sunt diferenţe de substanţă, aşa cum scurta intimitate regăsită între războaie este radical diferită faţă de «extremitatea» sau hiperintimitatea mecanică a postmodernilor”.[12] Corpul interbelicilor are o puternică forţă etică, fiind unul care analizează, culpabilizând sau justificând trăirile sale. „Corpul postmodern, aşa cum apare în principalele romane scrise imediat după 1989, într-un spaţiu în care nu mai funcţiona cenzura exterioară, este un corp fragmentar, dispersat, rizomat, un trup-formă, o graniţă (adesea transgresată) între eu şi lume, dar şi – în sine – un corp-univers ce poate fi străbătut şi cartografiat (Gheorghe Crăciun, M. Cărtărescu, Adrian Oţoiu, Simona Popescu)”.[13] O concluzie nucleară la care ajunge Simona Sora e că în modernitatea literară **sufletul e corpul, iar în postmodernitate corpul e sufletul.** Concluzia este perfect valabilă dacă o raportăm şi la literatura din Basarabia. În romanul lui Em. Galaicu-Păun, *Ţesut viu, 10 X 10*, corpul este un imens laborator autoscopic, din care sinele se autogenerează mereu. Sau, în romanele lui Dumitru Crudu, *corpul trăit* este o fantasmă obsedantă, maladivă.

Corpul, ca o imensă bibliotecă, în care linkurile interacţionează ca nişte organe, demonstrând natura profund livrescă a scribului contemporan sau ca un laborator de fabricare a senzaţiilor tari, însuşite în urma spoturilor publicitare şi a mediatizării unei intense politici sexualizante, ori ca simplă expresie a unui mercantilism derizoriu, axat doar pe consum, îşi declară prioritatea şi exclusivitatea în raport cu sufletul. Ideea de iubire intră într-un impas, întrucât „duşmanii ei nu mai sunt cei vechi, Biserica şi morala abstinenţei, ci promiscuitatea, care o transformă în distracţie, şi banul, care o transformă în sclavie”.[14] Accentul cade nu pe suflet, nu pe corpul cu valoare erotică, ci pe funcţii şi procese ale corpului, pe o mecanicizare progresivă a intimităţii acestuia.

Schimbarea de paradigmă erotică în romanul postmodernist vizează toate aspectele „problemei amoroase”:

**La nivel de limbaj:**

– Abandonarea metaforei în favoarea metonimiei. Într-o realitate impregnată de livresc, marele răspuns „Te iubesc” pierde din autosuficienţa semantică şi devine linkul care deschide spaţiile metonimiei. E o idee pe care o formula Umberto Eco, în postfaţa romanului său *Numele trandafirului*, asociind atitudinea postmodernă cu atitudinea celui care iubeşte o femeie „foarte cultă şi căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie: Va putea spune: «Cum spunea Liala, te iubesc cu disperare». În aceste momente, evitând falsa

[11] Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră. Proza generaţiei ’80, Piteşti, Paralela 45, 2000, pp. 111-112.
[12] Simona Sora, Regăsirea intimităţii, Bucureşti, Cartea Românească, 2008, p. 273.
[13] Ibid., p. 274.
[14] Octavio Paz, Dubla flacără: dragoste şi erotism, Bucureşti, Humanitas, 1998, p. 157.

inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi că o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută”.[15]

– Dilatarea limbajului senzorial, infinit în variații, ca efect al detabuizărilor lingvistice și al descoperirii expresiei-simulacru. Romanul *Sexagenara și tânărul*, de Nora Iuga, are scene de lubricitare retorică, în care nu trupurile se ating voluptuos, ci cuvintele se înlănțuie într-o poetică a senzualității.

– Ambiguizarea retorică a emoției sau, dimpotrivă, denudarea completă, lipsind calea de mijloc. Dialogul seducțional al autorului cu cititoarea, din *Ţesut viu. 10-x10* se produce în spiritul competiției erotice, inteligența fiind una seducţională. Sensul deviază spre senzație și senzația devine sens. Erosul devine în romanul postmodernist și un test de inteligență, în spiritul trecerii de la iubire-pasiune (complet inexplicabilă rațional) la iubirea simbiotic-corporală, în care dragostea este condiționare valorică, competiție a inteligenţelor şi a capacităţilor de-a produce impact imediat.

– Dialogul polemic/parodic/problematizant cu memoria genului, ironizarea retoricilor amoroase (Emilian Galaicu Păun, Radu Petrescu, Anatol Moraru).

– Deconstrucția și parodierea, începând cu avangarda (Urmuz fiind precursorul cel mai legitimat). *Oglinzi, pizdă și azotat de argint* de Ștefan Agopian e un dialog parodic cu convenția romantică a erosului.

– Abolirea procedeului „insolitării” (Viktor Șklovski găsește acest procedeu potrivit în special imaginilor erotice, care nu sunt reprezentate cu numele lor, ci descrise ca și cum ar fi văzute pentru prima dată.[16] Încă în *Romanul trandafirului*, organele sexuale nu sunt numite cu numele lor, ci prin metafore („a băga toiagul în crăpătură”). Postmoderniștii preferă denotația și tranzitivitatea limbajului erotic, ambiguizând doar cadrul livresc de referință (În romanul *Ţesut viu. 10x10*, personajul …n mărturisește: „citii biblioteci ca să te f*”.).

– Atributele dintotdeauna ale iubirii, intensitatea şi excesul, se arată a fi nişte termeni de referinţă în ficţiunea erotică postmodernistă, dar se situează preponderent în registrul formelor de expresie hedonistă.

**La nivel de percepție și reprezentare imaginară:**

– *Desimbolizarea gestului.* Dacă în romanul *Adela*, dar și în cele ale lui Camil Petrescu, analiza, cu efectele ei terorizante și inhibatoare, este argumentul trăirii erotice (analizez, deci iubesc!), în romanul postmodernist, accentul devine corporal (ating, deci iubesc!). În romanul *Adela*, conlucrarea gesturilor, strânsul de mână, mișcarea imperceptibilă a degetelor, conferă iubirii demnitate ceremonială. Romanul lui Anatol Moraru, *Turnătorul de medalii* reține din gest doar senzația nudă.

– *Distanţarea critică.* Romanul interbelic, care a psihologizat intens iubirea, desprinzând-o de sensurile ei cosmogonice, de vechea mitologie erotică, a influențat și privirea critică a amorezului postmodernist. Scriitorul postmodernist se distanțează de problema erotică prin analiză, ironizare, acestea fiind filtre de verificare a tuturor retoricilor amoroase falimentare și a vechilor ideologii ale iubirii ieșite din uz, expirate moral și estetic.

– *Refuzul metafizicii*. Acesta este și semnalul de alarmă pe care-l dau teoreticienii iubirii (B. Han, A. Codoban), semnalând cotidianizarea erosului, astfel încât nimic din onoarea metafizică pare că nu mai rămâne în proiectul actual al iubirii.

– *Supralicitarea senzației*. O prioritate care ține de descoperirea tardivă, în literatură, a corpului, de aceea hiatul temporal este răzbunat prin abuz. Dacă excesul în literatura modernă trimitea la sentimentul extatic, la trăirea erotică de o intensitate dusă până-n zările morții, în romanul postmodern se caută absolutul în senzație, noutatea – în aventura corpului,

[15] Umberto Eco, Marginalii şi glose la Numele trandafirului. În: Secolul 20, nr. 8-9-10, 1983.
[16] Viktor Șklovski, Arta ca procedeu. În: Mihai Pop (ed), Ce este literatura? Școala formală rusă.Trad. Mihail Nasta, București, Ed. Univers, 1983, pp. 382-396.

în posibilitățile hedoniste (vibratoare și jucării erotice vor invada literatura, inclusiv cea de tip agapé, cum e cazul romanului *Căsnicie*, de Dan Coman).

– *Deceremonializarea iubirii*. Alcovul este măturat de trandafiri romantici și în fața îndrăgostiților se derulează un film erotic sau pornografic, în stare să ghideze mișcările, să dezinhibeze corpul și să excite noi centre hedoniste. După vivisecția psihologizantă a modernismului, se produce trecerea de la mistic spre ludic.

– *Amestecul codurilor amoroase. „Umanizarea" codurilor*. Muza trubadurească, *donna angelicata* coboară în cotidian, percepția o aruncă din cerurile înalte ale transcendenței direct în imanență. În romanul lui Breban, *Don Juan*, Tonia, de care e îndrăgostit Rogulski, este deopotrivă și „porumbiță" și „proastă". Într-o autenticitate de tip postmodernist, sunt admise toate formele erosului. Sacrul și profanul, nobilul și ridicolul se devansează și concurează. Vechile poetici amoroase (iubirea-seducție, iubirea-pasiune, iubirea-androginică, mistică, iubirea-agapé) sunt recurente și în romanul postmodernist, dar recalibrate după noile politici corporale și intimiste, după noile forme de relaționare cu scriitura. Acestea se ajustează la vitezomania omului postmodern, la oboseala lui ontologică, la incapacitatea de a ieși din carcasa propriului său labirint corporal. Prioritar este sinele pentru sine, nu pentru celălalt.

– *Multiplicarea iubirii*. Dispariția exclusivității iubirii. Iubirea-pasiune e concentrare asupra unui singur om și constituie o lume închisă, o monadă care absoarbe toată energia îndrăgostiților. Iubirea în romanul postmodern risipește tensiunea exclusivismului și o absolvă de responsabilitatea de a da preț vieții, prin raportul cu moartea și de a-i echivala semnificația cu suferința. Mircea Nedelciu, în *Zodia scafandrului* (2000), exploatează filonul iubirii senzuale, lubrice, a multiplelor iubiri dătătoare de senzații tari.

– *Vindecarea îndrăgostitului la „farmaciile fericirii"*. Iubirea ca boală („holeră", în romanul *Dragoste pe vremea holerei*), „durere de cap" (la Paul Goma), „turbare a simțurilor" (iubirea damnată la Eugen Barbu) și suferințele ei inerente sunt respinse de îndrăgostitul postmodernist, în spiritul hedonist al confortului personal. Schimbarea o anunță încă romanul interbelic modern, aducând în ordinea impedimentelor **frica de boala iubirii**. O lașitate amoroasă îl conduce pe Fred la Emilia, lăsându-și activate în patul ei doar instinctele și privirea critică și expertă a bărbatului care urmărește femeia ca pe un exemplar prins în insectar. Drama lui, bine camuflată, e frica de boala iubirii, de robirea și pierderea în celălalt, care este doamna T. Fred anunță postmoderniștilor pericolul de moarte al înlănțuirii erotice pentru „sufletul pereche". Dragostea veche se tratează cu o dragoste nouă, aceasta e lecția pe care postmodernistul și-a asumat-o excelent, și care e exemplar reprezentată în romanul *Eseuri de îndrăgostit* (tradus în română în 2003), de Alain de Botton. În *Cincizeci de umbre ale lui Grey* de E. L. James (tradus în română în 2012) intimitatea este contabilizată, tocmai pentru a se evita excesul negativității, ca durere. Pledoaria personajului principal pentru ordine, rigoare și performanță la toate capitolele vieții, aduce lumea romanului sub semnul exclusiv al consumabilului, al plăcerii imediate.

– *De la duelul lui eros cu philia la concilierea lor postmodernistă*. În postmodernitate, eros stăpânește suveran, împlinirea prin iubire însemnând negreșit împlinirea prin sexualitate. De la „simțurile noroiase"[17] se operează saltul la simțurile devenite sublime. Simțurile sunt filtrul de verificare erotică a compatibilității erotice. Se caută sufletul-pereche, avându-se în vedere inclusiv sau în primul rând potențialul erotic al corpului.

– *Corporalizarea devine fenomen livresc și „filtru semantic" (David Le Breton) al lumii.*

[17] Vezi Calistrat Hogaș, Pe drumuri de munte, în care Floricica, în pofida elanurilor ei seductive, este ferită de „pângărire", printr-un ascetism al personajului, care refuză erotismului pâlpâitor toate posibilitățile de manifestare în planul realului: „și niciodată n-am întinat pe această femeie în noroiul murdar al simțurilor…".

Corporalitatea ca fenomen livresc este impusă de scriitorii români optzeciști: corpul-literă, corpul cartografiat ca o insulă nepopulată. De la litera ca stare de suflet (în *Adela*: „«Te așteaptă A» nu este o simplă invitație, este o stare de suflet – este un vers liric"), la litera – ca natură, formă și stare a corpului. La Em. Galaicu-Păun, în *Țesut viu. 10x10*, litera capătă ondulație corporală și mâna sau piciorul are forma literei. Este efectul corporalizării scriiturii, în urma contaminărilor scrisului cu corpul. „Scrisul transformă lucrurile văzute sau auzite în „țesut și sânge". [18]

– *Corporalitatea ca modalitate de percepție a sinelui şi a lumii*. Romanul modernist impune fantasma corporalității ca o cale regală de acces la sine. Luciditatea acestuia, spiritul critic, vanitatea și foamea de senzație se vor perpetua cu succes în romanul postmodernist (în *Turnătorul de medalii* de Anatol Moraru, în *Căsnicie* de Dan Coman etc.). Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, iar sentimentele sunt înlocuite prin senzații. Femeia nu apare ca șansă de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluente, în care miza nu e reciprocitatea sentimentelor interumane, ci a erotismului (ca senzație și gest).

Un element deosebit al noii corporalități *este desimbolizarea nudității*.Vechile coduri amoroase privilegiază nuditatea plină de sens. Nuditatea, în *Povestea târfelor mele triste*, de Gabriel García Márquez, dar și în proza lui Eminescu, e o dezbrăcare de forme și o întoarcere la primordial. Nuditatea în romanul postmodernist e abuz de forme, linii care se expun violent privirii.

[18] Michael Foucaut, Ethics. Subjectivity and Truth, vol, I, editat de Paul Rabinow, Allen Lane, The Penguin Press, 1997, p. 213.

# THE GODS IN THE LIBRARY – THE DREAM AND INSOBRIETY OR THE NATURE AND CULTURE OF THE TWO SELFS

**Ion Popescu-Brădiceni**

**Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu**

*Abstract: At the basis of the whole Existence or, as ultimate grounds, the Non-Being (F-non F) and the Becoming; in fact, the now-Becoming transforms the egomaniac self into a social being. This essay-study reconsiders didacticism within trialectics, underpinning the self-knowledge of nature and culture, but exploring the second one in a library of the contemporary Romanian novel.*
*The author accepts the space-time of the library as a paradise of the texts (semiotical-semantical - n.m., I.P.B.). Owing to them, and them only, the narrative metamorphoses in a discreetly-quantum manner, in a philosophy of a total fulfillment.*

*Keywords: the self, the nature, the culture, transmodernism, virtual, imaginary, order.*

Eul meu, cel din oglindă, se uită la mine. Şi se uită până devine uitare. Uitându-mă, caută a-şi construi un corp. Adică fiind doar un simulacru prăpădit şi amărât doreşte a se întrema, a se densifica, a se materializa, ca în elegiile bacoviene bag-seamă, ori ca în criptofaniile lui Nichita Stănescu.

„Lăsaţi materia să vină la mine!" – pare a zice, desigur împotrivindu-se din răsputeri lui Friedrich Nietzsche. Lui Jean-Paul Sartre totuşi nu-i merge că-i mai de încoace de orizontul interpretării.

Eul meu, cel din oglindă, s-a săturat să depindă aşa, la nesfârşit, de eul meu ontologic. Îl vrea pe cel retoric şi chiar pe cel critic. Uite-aşa, şi-l revendică şi basta căci se consideră lovit în amorul lui propriu, metafizic.

A stat de vorbă, într-un rând, cu fantasticul corb al lui Poe; ba şi cu umbra Minotarului din Labirintul unui rege denaturat, propus de Frazer spre a fi înlocuit cu varianta sa întinerită.

Tot acest eseostudiu al meu – unul desigur transmodernitar – adică integrat şi resurgamitic – e încă o rezistare a Eului meu auctorial la linşajele, de la o vreme încoace tot mai ticăloase prin subversifitatea lor auroralã.

Şi Eul prim (real) şi cele secund (ideal, imaginar, virtual, inconsistent, neant pur etc.) ar vrea să dialogheze. Aşa, paradoxal, intercomunicarea restrângându-se la adevărul interior, la autoreferenţialitate şi autoreflexivitate transdescendentă/ transascendentă (depinde din ce unghi priveşti chestiunea – n.m.).

Eul meu cel autentic, cel grefat pe cel originar, dezvoltat direct din el prin avatarii săi, ştie că supravieţuirea lui denotă din culturalitatea lui care cu cât devine mai paradigmatică şi sintagmatică cu atât mai mult recapacitările ce-i sunt menite se întorc uşor în onirism sau chiar şi-n sincronicitate transgresează deveninţa, anticipându-i regimul sincretic şi exact ca-n postmodernism diegetic (mythos + logos).

Ah, culturalizarea Eului meu – cam vinovat de un narcisism macedonskian conform judecăţii… subiective a marelui homo transculturalis Gheorghe Grigurcu – a început încă din copilărie, care s-a vădit fabuloasă, care mi s-a (pe)trecut în mijlocul unor cărţi, între nişte cărţi şi metacărţi, între nişte linişti şi metalinişti care mă învăluiau ca un abur alchimic – de nevăzut sub nici un chip, de nemirosit decât de către Sinele meu, atemporal şi aspaţial, (trans)arhetipal până la redundanţa saturaţiei de o frumuseţe nepământeană.

Eul meu cel din oglinda sa fie apolinic, urmând ca eul meu, cel din mine însumi să fie el dionisiac precum în „Naşterea tragediei" a lui Friedrich Nietzsche? Cel Oglindit îmi zice: „Tot dualist gândeşti? Trece la trialism / Şi înscrie-te în Ordinul lui Orpheus": „Descântător şi zeu al mării" (Popescu-Brădiceni, 2018, 23).

Eul meu cel apolinic ţine morţiş să mi se confeseze mie, ca Eu Dionisiac, frate geamăn cu Sărmanul Dionis care exclamă: „De aş avè trei ochi, aş vedè-o şi mai mare" (Eminescu, 1964, 24). Dar „cuvintele trei şi trans au aceeaşi rădăcină etimologică: „trei" semnifică transgresiunea lui doi, „ceea ce se află dincolo de doi". „În „Transculturalul şi oglinda Celuilalt" Basarab Nicolescu crede că „în definitiv, ceea ce se află în centrul transculturalului este problema timpului" (Nicolescu, 1999, 127). Care-i gândit, trăit, viu. Iar transculturalul face referire la timpul prezent al trans-istoriei, care aparţine deopotrivă domeniului inimaginabilului şi epifaniei" (Nicolescu, 1999, 128).

Transculturalul asigură traducerea unei culturi în oricare alta, prin descifrarea sensului ce leagă diferitele culturi, în acelaşi timp trecând dincolo de ele. Limbajul transcultural este unul din aspectele majore ale cercetării transdisciplinare iar eu, adică Eul meu cel dionisiac, mă încumet a călca, dimpreună cu Theodor Codreanu, pe aceste URME cuantice ale dialogului dintre ştiinţă şi artă. Theodor Codreanu mă consideră, undeva „teoretician fervent al transmodernismului" (Codreanu, 2018, 109). Iar traducerea ca atare e o „traversare" înscrisă undeva deasupra şi între textul de origine şi textul de sosire. „Acest al treilea text ar trebui să fie purtătorul unui sens identic, presupus a circula între cel dintâi şi cel din urmă" (Ricoeur, 2005, 118).

„Eu, cel din oglindă – se adresează Eul oglindit – subsemnatului, Eul care-mi, dârz dar inseparabil cuantic (căci aleatoriul cuantic este deopotrivă hazard şi necesitate sau, mai precis, nu este nici hazard nici necesitate) (Nicolescu, 1999, 26) regentează sinele – sunt, o viziune, o lume suprasensibilă, o fiinţă de al treilea tip, care – atenţie! – „nu este nici existentul hic et nunc, nici fiinţa absolută esenţială, care constituie personalitatea noastră supratemporală, liberă de orice formă empirică, ci o fanie care se conturează la marginea lumii şi care înscrie fiinţa într-o figură vizibilă fără s-o obiectiveze în lumea partes extra partes". Ai sesizat, bănuiesc, că l-am recitit pe Wunenburger (Wunenburger, 1998, 128) şi l-am citat, conchizând ca şi el că, da, nu sunt la fel de real ca obiectele care constituie lumea fizică, dar nu sunt nici imaginar, în sensul c-aş fi produs al unei ficţiuni sau al unei halucinaţii. Sunt deci o fiinţă, imaginală, pe jumătate sensibilă şi pe jumătate inteligibilă".

„Ah, – exclam la rândul meu – eşti asemenea corpurilor subtile prin care putem ieşi din această lume a existenţelor-finite, pentru a întrevedea o altă fiinţă, dincolo de limitele experienţei noastre, întotdeauna refuzată unei viziuni directe. Eşti una din acele jocuri ale spiritelor înflăcărate şi ale formelor anamorfozate, oscilând între magie şi mistică, dar care atestă cât de mult fenomenalitatea vizuală a oglinzii se pretează la revelaţiile Fiinţei, ci nu doar la spectacolele aparenţelor" (Wunenburger, 1998, 129).

„Dar în ce constă identitatea-mi cea apolinică? Îţi doreşti să afli, nu? Eu, umbra Eului tău, o transinteză dintre Orfeu şi Narcis, să urmăm, torcând mai departe firul gândirii tale, propria-ţi cugetare". „Apropriindu-ţi prin vrajă fiinţa mea şi dându-mi mie pe a ta, eu voi deveni om de rând, uitând cu desăvârşire trecutul meu; iar tu vei deveni ca mine etern, atotştiutor şi cu ajutorul cărţii (lui Zoroastru) atotputernic" (Eminescu, 1964, 47).

Deci în orice sociologie imaginală, emergenţa unui nou imaginar are caracter dublonoezic: arhetipologic şi mitanalitic, în sensul studierii unor mişcări ale imaginarului contemporan (Dâncu, 2009, 28) şi ale imaginalităţii deopotrivă. Iar, revenind, la apolinicul ce mi-s, te informez că Eu sunt totuna cu visul, iar opera poetului ce eşti constă să iei aminte la visele tale ca să le interpretezi. Crede-mă, amice, cea mai reală iluzie a omului i se dezvăluie în vis: toată arta poetică nu este decât o tălmăcire a viselor adevărate. Şi totuşi în ciuda trăirii intense a acestei realităţi onirice, licăreşte totuşi senzaţia că toate acestea sunt doar aparenţe.

Ori poate prevestiri. Ca avatar al lui Apollo, stăpânesc de asemenea lumea lăuntrică a fanteziei".

Eul, cel din propria-mi corporeitate, eu dionisiacul, trebuie să-mi asum starea beţiei, a extazului, totala uitare se sine, spre suprema încântare a Unicului originar, contopirea mistică cu natura. Dar tot mie – nu te supăra dublura mea inocentă – îmi laşi misiunea sacră/profană de a fi în acelaşi timp şi oniric şi dionisiac, de a revela viziunea de vis alegorică. Eu, apolinicul, nu pot trăi fără Dionysos. Elementul titanic e barbar, iar Dicotomie şi complementare, apolinicul şi dionisiacul sunt cele două jumătăţi ale unei sfere perfecte. „Există (totuşi – n.m.) o luptă veşnică între concepţia teoretică şi concepţia tragică a lumii" (Nietzsche, 1978, 257).

„Victor Ernest Masek reliefează, ager, că supraomul întruchipează universalul, umanul ce nu există încă, dar va fi odată cu el" – scriu Eu cel reunit în sfârşit, cel realimaginar, cel transimaginal,. „Mă sperie oare acest concept hulit cândva? Nu. Deloc. El este un simbol ce indică sensul devenirii culturii. Cât despre filosofia supraomului, este metaumanistă şi transumanisă, şi nicidecum antiumanistă. Îi stă alături arta al cărei scop constă în a-l împăca pe individ cu universul. Împăcarea se face în trei faze. Prima: depăşirea lumii fenomenale cu ajutorul aparenţei frumoase create de arta apolinică (sculptura şi poezia epică). A doua: desprinderea de aparenţă şi contactul cu esenţa în extazul aneantizării provocată de beţia dionisiacă (prin muzică şi poezia lirică). A treia: faza sintetică a tragediei care îngemănează modalitatea apolinică şi pe cea dionisiacă şi care depăşeşte atât consolarea realizată parţial şi finit în arta apolinică precum şi revelarea adevărului esenţial al lumii, realizată prin depăşirea individualităţii şi contopirea cu universalul în arta dionisiacă. Astfel transomului îi sunt strict specifice transcuvântul şi transmetafora. Omul însuşi, devenit operă de artă, se identifică cu zeitatea. Este sinteza extazului şi aparenţei. Arta e o metaforă a depăşirii eliberatoare a eu-lui rigid, iar supraomul drept întruchiparea acestui eliberat şi eliberator totodată. Iar un asemenea creator are toate atuurile producerii de capodopere, pe care literatura română contemporană le chiar posedă: „Jurnalul fericirii" (Nicolae Steinhardt), „Coborârea de pe cruce" (Florina Ilis), „Cititul şi scrisul" (Nicolae Manolescu), „Cartea şoaptelor" (Varujan Vosganian), „Fragmente din năstruşnica istorie a lumii de Gabriel Chifu trăită şi tot de el povestită", „Relatarea despre moartea mea" (Gabriel Chifu), „Jurnalul aşteptării" (Dan Stanca), „Guvernământul General al Genezei" (Cristian George Brebenel), „Cenuşa" (Aurel Antonie), „Dumnezeu s-a născut în exil" (Vintilă Horia), „Lumea în două zile" (George Bălăiţă), „Târgu-Jiu '59" (Mircea Liviu Goga), „Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal Parizian" (Eugen Simion) ş.a.m.d.

În ceea ce priveşte apollinicul şi dionisiacul, sub raport hermeneutic, sunt termenii care numai dimpreună dau viziunea dihotomică asupra spiritualităţii eline, române, europene etc. Avem de-a face cu problema timpului bergsonian (Vieillard-Baron, 2000, 49-75), cu sensul timpului hawkingan (Hawking, 2008, 166-177) ori cu relaţia timp-limbaj (Popescu, 2006, 9-19) grefată – de ce nu? – pe „teoria relativistă" (Einstein, 2008, 5-11) şi a sincronicităţii, căci „nimic nu se află mai aproape de miezul sincronicităţii ca experienţă umană decât impresia că lumea însăşi se exprimă creativ prin coincidenţele sincronistice", mai ales că „deseori, astfel de coincidenţe seamănă mai degrabă cu poezia decât cu fizica" (Combs, Holland, 2008, 26). Să ne amintim eu cel din ideal şi real, în fine, simboloidal şi integrat, de sosirea cărăbuşului la ferestrele lui Carl Gustav Jung în timpul discuţiei despre scarabeul din vis! Caracterul deschis al fizicii cuantice poate fi legat de o anume capacitate a multor specialişti din domeniu de a tolera paradoxul şi ambiguitatea în viaţa lor personală. Niels Bohr a avansat principiul complementar, potrivit căruia particulele devin unde şi invers, în funcţie de modul în care sunt observate. Mentalitatea de observare e terţul inclus dintre unde şi particule. Pauli vizualiza activitatea subatomică în principal folosind imagini ale unor oglinzi şi ale reflexiilor acestora astfel că devenise practic obsedat de oglinzi. Pentru mine,

această obsesie e benefică/ pozitivă/ creativă. Graţie triadei transmoderniste ştiinţă-mit-natură. Miturile sunt terţ inclus, dar ele însele oferă răspuns la trei întrebări: Cine suntem? De unde venim? Încotro ne îndreptăm? Cele trei răspunsuri vor atrage sigur realitatea exterioară şi pe cea interioară într-un tipar de semnificaţii comun. Mai mult, miturile sunt poveşti (naraţiuni) care ne vorbesc despre natura realităţilor în care trăim. Miturile îşi au rădăcina în inconştient, unde acţionează din culisele percepţiei pentru a structura felul în care înţelegem lumea. Roland Barthes e un straniu culegător de mituri şi semiologii şi iubitor / preţuitor al triadei. El însuşi susţine că opera sa este marcată de trei preocupări: obsesia politică şi morală – micul delir ştiinţific practica textuală. Iar pe toate trei le omogenizează limbajul/discursul metamitologic. Le degré zéro de l'écriture, la urma urmei, e o mitologie a discursului literar (Barthes, 1985, in integrum). Am reţinut din romanul scriiturii lui Roland Barthes (marelui om de cultură îi plăcea din „Le Moyen Age", „Les Chansons de geste" şi anume „La Chanson de Roland") (Joly, 1965, 11-13); cele trei caracteristici dominante: narativitatea, textualitatea, literaritatea. În viziunea barthesiană, opera e virtualitate, potenţialitate, e formă literară – i-aş zice transliterară – apropiată de inefabil, de estompare, de dispersiune – de destrămare (Barthes, 1987, 56-65). „Mitologiile" schiţează o semiologie a miturilor contemporane – ca exemplu de actualizare prin lectură, care este, fortamente, o re-lectură [ca la Matei Călinescu(Călinescu, 2003, 124-127)], dând astfel curs unei noi semiologii şi unei metodici a mitului contemporan, structuralistă. Urmărind jocul dintre existenţă şi aparenţă, Barthes transformă ambiguitatea în virtualitate, ia sub lupă mitul Identităţii şi al Dublului, cel al transparenţei, al universalităţii limbajului ş.a.m.d. (Barthes, 1997, 10).

În mitologia multor popoare, figura mitică a Tricksterului creează o discontinuitate bătătoare la ochi în realitatea obişnuită, o deschidere spre miraculos. Hermes Trismegistos este zeul sincronicităţii graţie căruia avem de a face cu o percepere simultană şi instantanee a lumii care va opta pentru trăirea intensă a comunităţii. În acest stadiu al dezvoltării experienţei eului ne transpune muzica. Lumea a redevenit limbă fără vorbire deoarece individul care şi-a risipit conştiinţa de sine în aburii beţiei intră în contact direct cu marele sistem al naturii. Ken Wilber, psiholog, transpersonalist, sugerează că, în plus, meditaţia înalţă treptat conştiinţa într-un punct în care „apar diferite iluminări şi intuiţii cu un înalt caracter arhetipal. Meditaţia tinde să promoveze activitatea arhetipurilor, care, la rândul ei, se află la baza sincronicităţii" (Wilber, 1983, 122).

Cele două euri, cel real şi cel ideal [sesizate şi de Arthur Schopenhauer în contextul distincţiei între fenomen şi lucru în sine, precum la fel în cel al subzistenţei realităţii empirice a existenţei cu idealitatea ei transcendentală (Schopenhauer, 113, 2003)] concură la riguroasa necesitate empirică a modului nostru de a acţiona în acord cu libertatea transcendentă a acestuia. Paragraful final din studiul „Despre libertatea voinţei" pare să rezume esenţa cercetării noastre, eul meu şi oglindirea sa într-o, de fapt, imagine a mişcării holografice. Succint el se referă la relaţia dintre obiectiv şi subiectiv şi la redefinirea libertăţii ca fiind un mister (Schopenhauer, 2003, 115).

În loc de concluzii la acest excurs apodictic aş dori să precizez că am recurs la cele două ordini: cea explicită (corespunzătoare lumii fizice aşa cum o cunoaştem din realitatea cotidiană) şi cea implicită (o ordine mai profundă, fundamentală, holografică). Ceea ce observăm în lume – ordinea explicită – nu este nimic mai mult decât suprafaţa ordinii implicite care se dezvăluie. Timpul şi spaţiul în sine nu sunt decât moduri / forme ale procesului care se dezvăluie.

„Lecţia" lui Barthes din 1977 este şi azi valabilă în toate aspectele ei metasemiologice/ transsemiologice. Ea îi impută puterii că este parazitul unei organism trans social: limbajul/ limba. Căci ordo înseamnă în acelaşi timp distribuire şi constrângere, inclusiv a literaturii ca practicare a scriiturii în forţă întreită: mathesis, mimesis, semiosis. Toate ştiinţele pot fi prezente într-o capodoperă literară, căci, mai nou, literautra e

transdisciplinară. Din punctul de vedere al limbajului treismic, opoziţia e pertinentă. Ea pune faţă în faţă nu atât realul şi fantezia, obiectivitatea şi subiectivitatea. Adevărul şi Frumosul, ci doar câmpuri diferite ale Rostirii. Dar şi când folosim dubletul Vorbire-Rostire ne mişcăm concomitent pe dublul înţeles al dubletului: lingvistic (semantic) şi ontologic (Cătineanu, 2013, 241).

Marea Literatură este categoric realistă, deoarece obiectul dorinţei sale este întotdeauna Realul. Şi tot Literatura este cu tot atâta înverşunare nerealistă. Ba, mai mult, crede că e înţelept să dorească imposibilul. Funcţia utopică – terţ inclus – a provocat crearea utopiilor limbajului: E dramatic, iată, că totuşi utopia nu se poate apăra în faţa puterii: utopia limbii este recuperată ca limbă a utopiei - un gen printre altele. Cele trei forţe ale literaturii sunt: forţa unei devieri şi a unei aşteptări; apoi a unei deplasări; apoi jocul cu semnele, semiotropic.

Semnul – pe care semiologia îl vede – este ca un declic al imaginarului. Obiectivele sale predilecte sunt textele imaginarului; care operează în acelaşi timp cu o aparenţă de verosimil şi cu o incertitudine a adevărului. Jocul cu semnul este posibil ba chiar aşteptat – asemenea jocului cu un văl pictat, sau chiar cu o ficţiune. Această desfăşurare a semnului imaginar este însăşi metoda care e şi ea o ficţiune. Limbajul ar fi instrumentul ficţiunii. Urmează metoda limbajului: limbajul reflectându-se. Deci ştiinţa se poate naşte din fantasmă. Istoria rămâne, la urma urmei, istoria spaţiului fantasmatic prin excelenţă, şi anume corpul uman. Cel care se reinventează într-o vita-nuova graţie uitării, căutării, dezînvăţării.

Astfel, stilul, limba, literatura, critica, romanul, limbajul acaparator, atinse de acest vis de ştiinţă al semnului m-au făcut să întrezăresc forma fericită / kairotică / plurală. Astfel, romanului românesc contemporan i-au deschis calea spre semnificant spirala şi metafora. Scriitura romancierului român contemporan îl despovărează pe criticul şi teoreticianul de roman de imaginar. Pentru el cuvântul, rotindu-se în jurul cărţii: citeşte, scrie; între o dorinţă şi alta încape întreaga literatură (Popescu-Brădiceni, 2018, 5-12). Biblioteca mea e templul ei, după cum urmează: Paul Goma: Bonifacia, (1991); Vasile Gogea: Scene din viaţa lui Anselmus (2008), Gabriel Chifu: Cartograful puterii (2000), Fănuş Neagu: Îngerul a strigat (1991), Ion Cepoi: Zmeul de hârtie (2004), Aurel Antonie: Castelul (2012), Viorica Răduţă: În două lumi (2013), Constantin Ţoiu: Căderea în lume (1987), Marin Preda: Marele singuratic (1976), Emilian Marcu: Tobele mute (2014); Nichita Danilov: Maşa şi Extraterestrul (2005), Adrian Alui Gheorghe: Laika (2014), Aurel Pantea: Blanca (2014), Mircea Cărtărescu: Travesti (2002), Marius Marian Şolea: Crimă şi pace bună (2003), Alexandru Moraru: Casa Îngerilor (1997), Ştefan Bănulescu: Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis (1977).

Adaog acestei liste două dilogii: Mircea Eliade: Noaptea de sânziene (I+II) (2004), Ion Popescu-Brădiceni: Ostrakon (I+II), 2011, 2015. Chiar şi două trilogii: Marin Preda: Cel mai iubit dintre pământeni (I+II+III. 1984), Lazăr Popescu: Eşecul cartofilor cruzi (I. Falsul paradis, 2010; II. Cravata roşie, 2012; III. Renumele trandafirului, 2013). Închei cu două eseuri şi un jurnal celebre în epocă, semnate de Eugen Simion: Întoarcerea autorului (1981); de Nicolae Manolescu: Arca lui Noe (2000) şi de Alex Ştefănescu: Jurnalul secret (2005).

## BIBLIOGRAPHY

- Ion Popescu-Brădiceni: Ordinul lui Orpheus. Schiţări în nuce; Ed. PIM, Iaşi, 2018
- Mihai Eminescu: Proza literară; ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu; cu un studiu introductiv de Eugen Simion; Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964
- Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea. Manifest; traducere de Horia Mihail Vasilescu; Ed. Polirom, Iaşi, 1989

- Theodor Codreanu. Reinventarea poeziei?; în „Convorbiri literare”, anul 2018, nr.10, octombrie (274), pp.109-110
- Paul Ricoeur: Despre traducere. Traducerea şi studiul introductiv de Magda Jeanrenaud; postfaţă de Domenico Jervolino; Ed. Polirom, Iaşi, 2005
- Jean-Jacques Wunenburger: Viaţa imaginilor; traducerea de Ionel Buşe; Ed. Cartimpex, Cluj, 1998
- Vasile Sebastian Dâncu: Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar; Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2009
- Friedrich Nietzsche: Naşterea tragediei; traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în „De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii”; antologie, cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, pp.160-176
- Nicolae Steinhardt: Jurnalul fericirii; postfaţă şi repere bio-bibliografice de Virgil Bulat; Ed. Mănăstirii Rohia, 2005
- Florina Ilis: Coborârea de pe cruce, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2006
- Nicolae Manolescu: Cititul şi scrisul; Ed. Polirom, Iaşi, 2002
- Varujan Vosganian: Cartea şoaptelor; Ed. Polirom, Iaşi, 2009
- Gabriel Chifu: Fragmente din năstruşnica istorie a lumii de gabriel chifu trăită şi tot de el povestită; Ed. Ramuri, Craiova, 2009
- Gabriel Chifu: Relatare despre moartea mea sau Eseu despre singurătate, Ed. Polirom, Iaşi, 2007
- Dan Stanca: Jurnalul aşteptării, Ed. TipoMoldova, Iaşi, 2014
- Cristian George Brebenel: Guvernământul General al Genezei; Prea îndelung tratat de panică şi patetism-exorcizat benign sub formă de roman; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2003
- Aurel Antonie: Cenuşa; Ed. Fundaţiei „Constantin Brâncuşi”, Târgu-Jiu, 2006
- Vintilă Horia: Dumnezeu s-a născut în exil; traducerea: Al. Castaing, revizuită de autor şi de Ileana şi Mihai Cantuniari; prefaţă: Monica Nedelai, postfaţă: Daniel Rops; Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999
- George Bălăiţă: Lumea în două zile; Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985
- Mircea Liviu Goga: Târgu-Jiu ’59, Ed. Pavcon, Bucureşti, 2018
- Eugen Simion: Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977
- Jean-Luis Vieillard-Baron: Problema timpului; Ed. Paideia, Bucureşti, 2000 (traducerea: Călin Diaconescu)
- Stephen W.Hawking: Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la găurile negre; Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008 (traducerea: Michaela Ciodaru)
- Iulian Popescu: Timp şi limbaj; Institutul European, Iaşi, 2006
- Albert Einstein: Teoria relativităţii. Teoria relativităţii pe înţelesul tuturor; Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008 (traducerea: Ilie Pârvu)
- Roland Barthes par Roland Barthes: L’Aventure sémiologique, Édition du Seuil, Paris, 1985
- R. Joly: Au jardin des lettres, texte schoisis, classe de 3$^{e}$; Édition de l’École, Paris, 1965
- Roland Barthes: Romanul scriiturii, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu; prefaţă de Adriana Babeţi; postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu; Ed. Univers, Bucureşti, 1987
- Matei Călinescu: A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii; traducerea de Virgil Stanciu; Ed. Polirom, Iaşi, 2003
- Roland Barthes: Mitologii; traducere, prefaţă şi note de Maria Carpov; Institutul European, Iaşi, 1997

- Ken Wilber: Eye to eye. The quest for the new paradigm, New York: Doubleday
- Arthur Schopenhauer: Despre libertatea voinţei; traducerea Ioan Deac şi Adrian Sârbu; studiu introductiv şi schiţa biografică de Ioan Deac; Ed. Paideia, Bucureşti, 2003
- Tudor Cătineanu: Configuraţii „fizice" şi exerciţii metafizice; Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2013
- Ion Popescu-Brădiceni: Reinventarea capodoperei. Schimbarea de paradigmă; Ed. TipoMoldova, Iaşi, 2018
- Paul Goma: Bonifacia; Ed. Omega, Bucureşti, 1991
- Vasile Gogea: Scene din viaţa lui Anselmus; Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008
- Gabriel Chifu: Cartograful puterii; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2009
- Fănuş Neagu: Îngerul a strigat; Ed. Eminescu, Bucureşti, 1991
- Ion Cepoi: Zmeul de hârtie; Editura C.J.C.P. Gorj, 2004
- Aurel Antonie: Castelul; Ed. Fundaţiei „Constantin Brâncuşi", Târgu-Jiu, 2012
- Viorica Răduţă: În două lumi; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2013
- Constantin Ţoiu: Căderea în lume; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
- Marin Preda: Marele singuratic; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971
- Emilian Marcu: Tobele mute; Ed. PIM, Iaşi, 2014
- Nichita Danilov: Maşa şi Extraterestrul, Ed. Polirom, Iaşi, 2005
- Adrian Alui Gheorghe: Laika; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2014
- Aurel Pantea: Blanca; Ed. TipoMoldova, Iaşi, 2014
- Mircea Cărtărescu: Travesti; Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005
- Marius Marian Şolea: Crimă şi pace bună; Ed. Paralela 45, Piteşti, 2004
- Alexandru Moraru: Casa îngerilor; Ed. Augusta, Timişoara, 1997
- Ştefan Bănulescu: Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis; Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977
- Mircea Eliade: Noaptea de sînziene (I+II); Ed. Humanitas, Bucureşti, 2004
- Ion Popescu-Brădiceni: Ostrakon (I+II) I. Insula lui Dumnezeu; Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2011; II. Eliberarea din Metafizis; Ed. Limes, Cluj-Floreşti, 2015
- Marin Preda: Cel mai iubit dintre pământeni (I+II+III); Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984
- Lazăr Popescu: Eşecul cartofilor cruzi; I. Falsul paradis; II. Cravata roşie; III. Renumele trandafirului; Ed. Limes, 2010, 2012, 2013

# THE COMMUNISM'S RADIOGRAPHY IN MATEI VIŞNIEC'S PLAYWRIGHT

**Alin Serafim Ştefănuţ**
**Assoc. Prof., University of Oradea**

*Abstract: One of the essential dimensions of Matei Vişniec's playwright is represented by the satire which goes along with the Communism, a totalitarian regime that deeply marked the collective mentality and the social development of the Eastern European states. Matei Vişniec's theatre creates the needed space for reflection over the implications of the dictatorial regime and over the distorsion of the reality's limits. Even the concept of human beeing's freedom is reshaped according to the Communist ideology. It's purpose was that of reaching a depersonalization strong enough to create a homogeneous society, easy to be manipulated, recognizable in Matei Vişniec's oeuvre. The present paper aims to underline the way in which the author of the playwhright Caii de la fereastră situates through his work, against the oblivion of the absurdity promoted by the Communism.*

*Keywords: playwritght, history, obvilion, Communism, satire*

Reprezintă deja un truism faptul că regimul de dictatură instaurat în România după al Doilea Război Mondial aspira la anexarea integralității ființei umane, la controlul acesteia în cele mai intime aspecte și la reconfigurarea individului din perspectiva ideologiei oficiale, pentru a se apropia până la identificare de modelul uman definit în cadrul ședințelor de partid. Numeroase studii și cercetări evidențiează atrocitățile comise în timpul acestui regim de dictatură, pentru a atinge idealul comunist, crearea omului nou, ființă fără identitate, parte a unei mase omogene, ușor de controlat și de manipulat. Interioritatea acestui om nou trebuie să rezoneze cu directivele trasate pe linie de partid, iar suferințele și bucuriile trebuie să îi fie dictate de împlinirile sau neajunsurile în raport cu ideologia oficială și nicidecum în plan personal. Spațiul privat este sau trebuie să devină inexistent, dacă nu poate fi supus controlului de către autoritățile responsabile cu supravegherea modului în care societatea își însușește noile principii de viață. Însăși iubirea este redefinită în acord cu regimul politic. După cum opinează Angelo Mitchievici, „a orienta politic libidoul devine o sarcină de partid" și reprezintă „cel mai complex test pe care un membru de partid îl dă, pentru că invocă ceea ce este mai puțin controlabil, instinctele și afectele, acolo unde rațiunea de clasă trebuie să ofere soluția"[1].

O direcție a teatrului lui Matei Vișniec, redusă ca dimensiuni, urmărește demascarea publică, pe scenă, a atrocităților și a erorilor specifice regimului comunist, pe care scriitorul l-a experimentat nemijlocit până în anul 1987, când alege să se exileze în Franța. Referindu-se la teatrul autorului *Păianjenul în rană*, Nicolae Manolescu numește „politice" piesele care ilustrează această coordonată și cea mai reușită dintre ele este considerată *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*[2], apărută prima prima dată în Franța, în anul 2000, cu titlul *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, iar în limba română – în anul 2001, la Editura Aula. Panorama comunismului, așa cum se prezintă în dramaturgia lui Matei Vișniec, este completată de piese precum *Richard al III-lea se interzice sau Scene*

[1]Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism inc.: istorii depre o lume care a fost*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 98.
[2]Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 1392.

*din viața lui Mayerhold* și *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*. După cum afirmă autorul însuși, piesa este prima creație a sa ce își ia ca temă comunismul și „spălarea creierelor prin intermediul ideologiei”[3].

Potrivit lui Mircea Ghițulescu, „este pasionant să descoperi în teatrul lui Matei Vișniec un filon indigen”, iar criticul amintește o serie de similitudini între dramaturgia lui Vișniec și cea a lui Caragiale și a lui Vasile Alecsandri[4]. Cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintal* Matei Vișniec se apropie mult mai explicit de realitățile experimentate de țara noastră și de fostele țări din Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste, intenționalitatea autorului fiind prezentată explicit în notele care însoțesc textul publicat, scopul fiind acela de a demasca atrocitățile regimului de dictatură care a marcat profund existența și mentalul din aceste state. Raportarea se face la întreaga cultură fals umanistă specifică dictaturii socialiste, dominată de figura lui Stalin.

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* se dorește a fi o denunțare „emoțională” a comunismului, și nu una istorică, dramaturgul fiind interesat de acele situații care pot suscita reacții emoționale față de utopia terorii comuniste[5]. Experimentul realizat de Matei Vișniec cu această piesă este, din acest punct de vedere, unul cât se poate de reușit, semnificațiile textului și reacțiile emoționale la teroarea reprezentată de regimul comunist fiind amplificate de cadrul acțiunii – un spital de boli mintale, sugestiv pentru creionarea peisajului comunismului și a impresiei de viață trăită într-un regim de dictatură. Între intențiile care au stat la baza acestei piese, ca și a altora din seria celor politice – cu termenul untilizat de Nicolae Manolescu – se numără și dezamăgirea autorului față de inexistența unui proces al comunismului. Dramaturgul privește situația comunismului comparativ cu nazismul și constată lipsa unei dezbateri reale asupra implicațiilor acestui regim totalitar la nivelul întregii societăți, de unde nevoia de a realiza acest proces prin intermediul literaturii și al teatrului, cu mențiunea că un astfel de regim poate să ia naștere oricând[6]. Există, la ora actuală, o bibliografie consistentă asupra a ceea ce a însemnat comunismul în diferite zone ale Europei, însă lipsește o luare de poziție vehementă privind condamnarea acestei forme de organizare socială. Probabil acesta reprezintă unul dintre motivele pentru care, la un moment dat în economia acțiunii, Matei Vișniec imaginează un tribunal al bolnavilor mintali – „tribunalul Secțiunii de înaltă Securitate”, al cărui scop este judecarea trădătorilor adevărului, între cei condamnați fiind și Maxim Gorki.

Regăsim în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* o societate bizară, absurdă, ce reproduce la scară redusă întreaga societate comunistă, divizată între victime și călăi, între stăpâni și supuși, cu granițe destul de flexibile între cele două categorii. Destinele sunt deformate, iar ființele apar dezarticulate, într-o perpetuă căutare de certitudini, într-un mediu carceral, ce împiedică deplina libertate. Morala însăși este regândită și articulată în funcție de comanditarul politic și de imaginea totemică a lui Stalin, demiurgul malefic al acestui univers desacralizat.

Într-o societate totalitară, literatura și arta nu pot beneficia de autonomia pentru care militase Titu Maiorescu cu câteva zeci de ani în urmă. Dimpotrivă, ele sunt văzute doar din perspectiva utilității pe care o pot aduce în ceea ce privește răspândirea idealurilor politicii oficiale. Literatura devine, astfel, un vehicul al ideologiei, un mijloc prin care principiile comunismului prind viață și contribuie la educarea populației în spiritul omului nou. Valorificarea literaturii se îndreapă înspre a-i insufla ființei umane noile valori impuse de regimul politic. Textul literar este, astfel, aservit politicului și ideologiei oficiale.

---

[3]Matei Vișniec, în Preambulul la *Procesul comunismului prin teatru*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 13.
[4]Mircea Ghițulescu, *Viziunile lui Matei Vișniec*, în *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000, p. 324.
[5]*Ibidem*, p. 13.
[6]*Ibidem*, p. 14.

Pornind de la aceste câteva principii specifice comunismului în ansambul său, Matei Vișniec imaginează, în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*, o utopie tragi-comică, amară, despre modul în care se poate face reeducarea indivizilor prin intermediul literaturii. Nimeni nu este străin de acest proces, iar noua doctrină trebuie să ajungă la toată lumea, indiferent de condiția sau de poziția sa. Reeducarea îmbracă în piesa lui Matei Vișniec aspecte grotești, cei supuși acestui proces fiind bolnavii dintr-un spital de boli mintale, metaforă pentru utopia comunistă în ansamblul său.

Se realizează un transfer de semnificații și de roluri între protagoniștii piesei, accentuând impresia de nebunie generalizată, patronată de imaginea lui Stalin. Noțiunea de condiție umană este redefinită în cadrul piesei și ajunge să se refere la un deziderat din punctul de vedere al ideologiei și nicidecum la o realitate concretă. Întreaga existență a personajelor - personal medical, bolnavi sau scriitori - este definită prin raportare la Stalin și la contactul cu el. Cei care l-au cunoscut pe Stalin beneficiază de un statut privilegiat în cadrul organizării sociale din spital. De pildă, unui bolnav nu îi este amintit numele în text, iar toate personajele se referă la el ca „Bolnavul care l-a cunoscut pe Stalin”[7]. Rolul de pedagog suprem îi aparține conducătorului absolut, lui Stalin, iar Iuri Petrovski - scriitorul însărcinat cu explicarea revoluției din Octombrie bolnavilor mintali, într-un limbaj cât mai accesibil - nu este altceva decât unealta prin care regimul intenționează să ajungă și la acești indvizi, parte a societății comuniste. Situația ține de domeniul absurdului, însă capătă accente grave dacă avem în vedere realitățile din timpul regimului de dictatură. Reeducarea în spiritul noii ordini sociale trebuie realizată cu orice scop.

Angelo Mitchievici, referindu-se la societatea românească din primii ani ai instaurării comunismului, afirmă pe bună dreptate că suntem în prezența unei societăți proiectate „de ingineriile sociale staliniste”[8]. Este ceea ce imaginează și Matei Vișniec în *Istoria comunismului povestită bolnavilor mintali*, o societate guvernată de Stalin și de raportarea la el. Asemenea unui demiurg, liderul maxim dictează raporturile dintre indivizi și stabilește limitele gândirii lor. Adevărul este cel articulat pe linie de partid, întruchipat de personalitatea conducătorului suprem. Conștiințele personajelor nu se raportează la propria identitate, ci la gradul în care au reușit sau nu să se apropie de Stalin și de idealul reprezentat de el. Omniprezent în text, dictatorul guvernează întregul univers și stăpânește inclusiv inconștientul personajelor, motiv pentru care Exilul interior nu este posibil sub nicio formă, întrucât individul nu este pe deplin liber, indiferent că este vorba despre bolnavi sau despre personalul însărcinat cu supravegherea acestora. De altfel, însăși noțiunea de spațiu privat nu se justifică într-un regim de dictatură. Mediul privat apare ca o formă golită de conținut, vizat fiind binele obștesc, în defavoarea oricărei inițiative private. Spațiul intim este inexistent, aspect evidențiat sugestiv și de Matei Vișniec. Personajele intră în camera lui Iuri „ca și cum zidurile ar fi transparente” (p. 21), astfel că ideea de intim este iluzorie și nu păstrează nicio legătură cu concretul vieții. Supravegherea este continuă și adesea ia forme neașteptate. „Noi știm tot” – una dintre afirmațiile directorului - este metafora care definește cel mai expresiv atitudinea regimului totalitar în legătură cu ființa umană, cu adevărul și cu posibilitățile cameleonice ale ideologiei de a pătrunde peste tot și de a redefini concepte fundamentale ale existenței umane. La rândul său, tratamentul care li se aplică bolnavilor este unul revoluționar, aplicat sub privirea vigilentă a lui Stalin, care veghează peste toți de pe peretele pe care este atârnat portretul gigantic care îl reprezintă: „gândirea marxistă, gândirea leninistă și gândirea marelui nostru Tovarăș Stalin” sunt utilizate ca „terapie împotriva autismului, a schizofreniei și a debilității” (p. 27).

[7]Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită bolnavilor mintali*, în *Procesul comunismului*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 60. Citatele din text sunt preluate după ediția amintită.
[8]Angelo Mitchievici, în *Op. cit*., p. 12.

În cadrul piesei nimic nu este ce pare a fi, senzație alimentată și de mediul pentru care optează dramaturgul pentru a prinde viață întreaga acțiune a piesei, un spital pentru bolnavii psihici. Rolurile se inversează constant și, atunci când pare că ia naștere o societate subversivă în interiorul spitalului, realizăm că, de fapt, aceasta reproduce întocmai societatea comunistă, cu tribunale care îi judecă pe „trădătorii adevărului" (p. 59) și cu ședințe în care personajele sunt nevoite să își facă autocritica. Cu toate că acest mediu posibil subversiv este definit de către cei care îl constituie ca „teritoriul liber al Uniunii Sovietice" și ca „zona liberă" a stabilimentului, o societate „în autogestiune totală" (p. 59), el asigură crearea contextului în care ideologia prinde rădăcini din nou. Mediul este altul, însă ideile și principiile sunt aceleași ca în lumea reală, reprezentată de universul carceral al cărui responsabil este directorul Grigori Dekanozov. De altfel, modul în care se face inițierea celor care calcă pentru prima dată în acest spațiu este sugestiv în privința posibilităților de eliberare pe care le oferă, fie ea la nivel ipotetic. Iuri Petrovski este primit de către ceilalți bolnavi în rândul membrilor societății autodeclarate libere abia după ce acceptă să primească un dar din partea acestora, o cămașă de forță pe care trebuie să o îmbrace: „O femeie sosește purtând pe brațe, ca pe o ofrandă, o cămașă de forță curată, scrobită, nouă. Femeia înaintează cu un aer solemn" (p. 59). Valorile sunt fluctuante și într-o constantă redefinire, însă ideologia se perpetuează indiferent de mediul cu care intră în contact, dovadă fiind și exclamația repetată a bolnavilor și a lui Iuri din finalul piesei: „Stalin nu e mort! Stalin nu e mort! Stalin nu e mort!" (p. 73). Suntem în prezența unei dovezi clare a ideii – formulate de Daniela Magiaru – că „sistemul transformă totul într-un organism cangrenat"[9].

Scriitorul Iuri Petrovski reprezintă o unealtă în mâna regimului, un instrument al propagandei, scopul său fiind acela de a contribui la reeducarea bolnavilor în spiritul noii ordini sociale. Aservirea sa nu cunoaște limite, motiv pentru care absurdul situației nu este conștientizat de către scriitor. Cuvântul lui Stalin trebuie să pătrundă în toate mediile, chiar dacă este vorba despre un spital de boli mintale. Semnificativă este și distincția pe care o realizează directorul spitalului între bolnavii din societatea socialistă și cei din capitalism, după cum îi spune lui Iuri: „Eu, unul, cred că bolnavii noștri mintali nu au nimic de-a face cu bolnavii mintal ai țărilor capitaliste și imperialiste. La noi, noi nu abandonăm bolnavii mintal" (p. 18). Totodată, afirmația lui Grigori Dekanozov surprinde perseverența de care dă dovadă regimul în propagarea ideologiei oficiale. Nici bolnavii mintal nu au posibilitatea de a se refugia din calea reeducării, iar spitalul – mediu carceral – devine locul ideal în care se poate realiza această educare în spiritul creării omului nou. Directorul spitalului este cel care sintetizează dezideratul utopic al ideologiei: „Forța gândirii comuniste trebuie să pătrundă peste tot, inclusiv în creierul bolnavilor noștri" (p. 27). Suntem confruntați cu incapacitatea ființei umane de a dispune liber de sine însăși, indiferent că ne rapotăm la bolnavii mintal sau la personalul însărcinat cu supravegherea acestora. Personajele au o identitate croită în funcție de idealul comunist, al cărui reprezentat prin excelență este, în piesă, Stalin.

Angelo Mitchievici opinează în legătură cu modul în care percepe iubirea Matei, personajul din romanul *Facerea lumii* al lui Eugen Barbu: „Adevărata soție este doctrina, mireasa celestă este comunismul, Matei este cu trup și suflet angajat ideologic"[10]. Afirmația își dovedește viabilitatea și dacă o raportăm la asistenta Katia Ezova, cu mențiunea că pentru ea mirele celest îl reprezintă Stalin. Orice contact, cât de firav cu acesta a celor din jurul ei îi stimulează libidoul și îi creează o stare de beatitudine pe care nu o poate controla. Pentru ea, cei care l-au cunoscut personal pe Stalin sau au ajuns în proximitatea sa beneficiază de un statul superior, fără a realiza vreo diferențiere între ei. De altfel, potrivit spuselor sale, ea simte fizic prezența conducătorului jurul său.

[9]Daniela Magiaru, *Colhozul din inimă*, în Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită bolnavilor mintali*, în *Procesul comunismului*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 8.
[10]Angelo Mitchievici, în *op. cit.*, p. 99.

Eugen Ionescu susține că în procesul creator artistul aduce adevărul său sau realitatea propriei persoane, care se consttuie adesea ca o revelație. Rezultatul este descoperirea unei realități obiective, recunoscută, într-un final, ca atare de către ceilalți[11]. Cuprind în ele aceste idei raportarea la situația în care se află Matei Vișniec prin crearea pieselor satirice la adresa regimului comunist. Pornind de la propriul adevăr, de la experiența personală, dramaturgul imaginează situații și personaje care să suscite interesul larg și care să fie sugestive pentru o întreagă epocă. Adevărul - amenințat de uitare - trebuie articulat, iar ororile regimului de dictatură trebuie să fie expuse public pentru a evita repetarea istoriei.

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali reprezintă*, în esență, o concretizare a adevărurilor și a concluziilor dramaturgului în legătură cu regimul comunist. Adevărul istoric precede textul propriu-zis, însă acesta se cere a fi articulat tocmai pentru a nu uita ororile comunismului. După cum susține la un moment dat unul dintre personajele piesei, directorul spitalului, „repovestirea adecvată a istoriei comunismului poate vindeca anumite deficiențe mintale", alimentate în perioada postcomunistă de o falsă concepție asupra acestui regim politic.

## BIBLIOGRAPHY

Vișniec, Matei, *Procesul comunismului prin teatru: Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintal; Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold; Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, prefață de Daniela Magiaru, București, Editura Humanitas, 2012.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000.

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere din limba franceză și cuvânt înainte de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Comunism inc.: istorii depre o lume care a fost*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 98.

Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017.

[11]Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din limba franceză și cuvânt înainte de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011, pp. 29 – 30.

# REVISITING THE IRISH ISSUES THROUGH THE LOOKING-GLASS OF CAMILPETRESCU'S PHILOSOPHICAL THEORY OF SUBSTANTIALITY IN JENNIFER JOHNSTON'S "THE RAILWAY STATION MAN"

**Clementina-Alexandra Mihăilescu, Stela Pleşa**
**Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu, PhD Student,**
**"Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: The article will turn to good account Camil Petrescu's philosophical theory of substantiality with a view to expanding upon dramatic Irish issues. Traced out in terms of its core meaning, Petrescu's theory amounts to rendering concrete the essences invoked by phenomenology (in Noica, 1992:219). The essences invoked by the phenomenology of seeing and of hearing are rendered concrete within a bucolic but also violent Ireland, the narrative background for a love story centred on Roger, a war hero and Helen, a gifted but totally isolated painter. Acknowledging Dolezel's opinion that the semantics of narrative, is, at its core, the semantics of interaction, Palmer's concepts of inter-mental and intra-mental thought, public thought, embedded narratives, Bachelard's inside/ outside dialectics and Lakoff's conceptual metaphor will be also employed as entries to surfacing the complex meaning of Jennifer Johnson's novel "The Railway Station Man".*

*Keywords: Jennifer Johnson, Camil Petrescu, Dolozel, Palmer, Bachelard, Lakoff, inter-mental, intra-mental thought*

Jennifer Johnston's novel entitled "The Railway Station Man", whose action takes place in a bucolic but also violent Ireland, tackles the story of Roger, a war hero whose scars are still obviously visible and of Helen, a gifted but totally isolated painter due to her husband's death and her son's attending the university courses in Dublin. They both fall in love hoping to fully benefit from a second chance to enjoy happiness. The novel's atmosphere full of strong and contradictory emotional tensions will be depicted via an interdisciplinary grid mainly consisting of Palmer's concepts of intra-mental and inter-mental thought, public thought, embedded narratives, Petrescu's philosophical theory of substantiality, Bachelard's inside/ outside dialectics, and Lakoff's conceptual metaphor.

We share Bachelard's approach to the" inside/ outside dialectics" in the sense that he regards it as a strong imagistic basis that controls all our thoughts concerning positive and negative issues (239). The inside and the outside are charged with metaphorical connotations and they closely interrelate with the "here/ there dialectical opposition", characterized by strong "ontological determination" (240). Bachelard wonders whether the syntagm "the being-there" bears full stress on "the being", that stands for the individual himself, or on "there"(241),concluding that, isolated within oneself, you always have to get out of there and that the individual resembles a spiral characterized by inverted dynamisms, circuits, roundabouts, returns, discourses, stopovers (241).

Bachelard's dialectical oppositions "inside/outside" and "here/there" can be regarded as productive interpretative methodological patterns that will be employed by us to approach Helen, the female character of Jonston's novel. The very first word of the novel is "isolation", followed by "insulation "(1). Due to the fact that they are associated with the "huge, quite and empty sky" (1) and the sea, constantly watched by Helen who claims that "to watch is my

isolation. I have no other function", we discover that the immensity of the sky and of the sea actually stands for "intensity". It is "the intensity of the human being, who, by contemplating and assimilating nature, enhances, expands itself" and becomes an equivalent of "the vast intimate immensity" (Bachelard, 221).

Bachelard argues that the nouns, the adjectives and the verbs are the" archetypes of speaking" (252). Since Helen mainly speaks to herself, a behavioral pattern defined by Palmer as "inner speech", which interrelates with intra-mental thought, we will first describe the space of objects or entities that Helen constantly focuses upon and connect them with the space of thoughts that those objects usually give birth to. The larks and their songs song are part of the seascape, but they can hardly reach Helen, or as she puts it, "I am insulated from the sound of their song", due to the "panes of glass" (1) that form one wall of her painting studio. Helen wants the sea "imprisoned there for her alone" so that she could watch it changing. In terms of Petrescu's philosophical theory of substantiality, the larks should be approached associated with the phenomenology of hearing, that best translates the rendering of concrete essences.

The phenomenology of seeing arises from the presence in the novel of the cottage, the studio, the easel, the last being bought by Damian, her son, after the first exhibition so that she might feel "more like a real artist" (1), all being physically described as placed on the hillside. Down, next to the sea, there is a "bare rocky headland to the south and a long spit of sand to the north" (1), surrounded by dozens of boats. The village is described as an ordinary one with three or four shops, a machine for making ice-cream, a caravan site, the new Church, a few cottages and two "neat rectangles of houses" (1), "homes of holiday people from Dublin and Belfast, England even" (2) and the railway station, "uninhabited" after the explosion that took place three years before, commented upon by Helen as having been associated with "violent, needless deaths (2).

Helen's description of the environment can be first interpreted as some sort of "demythization of objects" (Craciun, 301), due to her depriving the objects of the mystery usually associated with them. Only later, after having been confronted with a series of tragic deaths, Helen contemplates the oneness of her experience within the respective environment, and, rediscovers the mystery of her existence through interrelating with objects which little by little become fascinating sources of inspiration for her paintings. Through painting, she will unfold her inherently dynamic character, her mind in action, in Palmer's terminology, well rendered through those artistic essences rendered concrete through the twofold phenomenology of seeing and hearing.

To the readers' surprise, Helen introduces herself only on the second page as having "two rows of wrinkles" that circle her wrists and a smooth and pale body spotted with brown moles. She is eager to inform the reader that she does not get too much joy watching herself in the mirror because of "too much flesh and pride" (2). She has lived a life "filled with safety", hearing of war only on the wireless.

Her education and the process of learning are characterized as "one of passive resistance" (3). Her option for the College of Art did not prove to be a successful choice because she finally left it "with a dismal record and a confused dislike of art in any form". Moreover, she informs us that she "stacked the whole damn paraphernalia of her life into a pyramid and lit it with pink-tipped Friendly Matches" (3). The items of information, that Helen provides us with, include mood, desires, emotions, sensations, visual images, attention, memory and they are brought into bold relief by the "thought report" (Palmer, 58) of her states of mind.

Her engagement and marriage to Daniel Cuffe, a teacher of mathematics at Kesington Grammar School, is described as comprising "no rapture", in spite of the fact that he was a "nice- looking man with large eyes and a friendly smile… and a good singing voice" (3).

Helen sadly remarks "the snapshots I have of him are like pictures of some past acquaintance" (3). They rent a house in Dublin where Jack, their son, was born. She comments the event as follows:" I suppose I was happy and anxious. All young mothers are anxious, most of them are probably happy" (3).

We soon realize why her tone is a little bit sardonic. Firstly, it is due to the fact that they also had a little girl who died soon after the birth of "warring blood", having been offered "no choice but death" (4). Secondly, shortly before Christmas in 1975, while being alone in the house, a policeman and a policewoman informed her that her husband got shot. It happened when her husband, who had become the head of the mathematics department in a large grammar school, was visiting the parents of one of his sixth-form pupils, George Cranston, whose father was an inspector in the RUC. It seemed that those who killed her husband were actually after the inspector, and, by mistake, they killed Dan. Helen wonders: "Did I feel sorrow? Anger? I hope I felt both these emotions but I'm not sure" (5).

While going to the hospital, she was told that it was "bad times". She even started noticing "uncouth gaps in the street's façade" which "meant war" and the fact that the soldiers on the bridge peered into the car and nodded on them. Helen and Dan's mother took him to Dublin and buried him beside the little girl in MountJerome. Helen kept recalling how Dan's mother clung to her arm for support, how her hands were still cold, how her son, Jack "seemed curiously unperturbed, rejecting almost contemptuously any comfort from her". Jack seemed to feel very comfortable in the presence of his grandmother with whom he remained when Helen returned to Derry. Back home, she threw the Christmas cards into the bin and was rather shocked to hear an explosion, and "the fire-engines racing to a fire, ambulances, army vehicles". She kept on pondering upon various issues related to war, only to finally wonder about guilt and "decided against it", rhetorically adding: "Where was the point or time for guilt" (5).

She finally sold everything from their house in Derry and moved to the seaside village where she was mainly concerned with "gardening" and painting. Ironically, Helen describes the "full extent of her gardening activity" (5) which amounts to watering the geraniums on summer evenings that would release "a warm sweet smell" (5) while clinging to her hair and clothes. She even mentions the fact that she has never had any aptitude for weeding, grubbing, digging. We notice Helen's predilection for experiencing "moments of lonely self-communion", that trace out her spiritual and emotional conflicts and her" private passive flow of consciousness" (Palmer, 59). Jack seems to prefer the role of the visitor, "making quite short and almost formal visits" (6) to see her, choosing to spend his holidays with his grandmother, perhaps due to his mother reaction to the death of his father which is very likely to have hurt him.

Helen's "thought report" of her states of mind are embedded with close considerations on her husband with whom she "might have grown into some kind of understanding, of closeness" (6). Her mind switches to Jack, to his desolation experienced when Helen decided to move out of their house in Derry. This is a marvelous example of the stream of consciousness technique, encountered on page six, which depicts Jack's states of mind when he had to rip the posters and pictures from the walls, to empty all the drawers and shelves, to pack into cardboards all his books, records, tapes, papers, throw our old clothes, the past broken toys. Helen concludes: "he felt so vulnerable as he stood there in the dusty, empty room with the pale empty patterns on the walls" (6).

Then her mind switches back to her husband who, exactly as her son, considered her "inscrutable". He could neither understand nor stand her smoking and her subsequent coughing. She recalled how he hated noticing "dead butts and ash beside the crumbs or forlorn in the spilt tea" (6), or how, having run out of cigarettes, she started looking for "the hidden cigarette, a half-smoked one in a saucer somewhere, one shoved into the back of a

drawer" (6). She sadly concludes that if he had been alive, she would never have lived like that, because "he was a neat, well-ordered man. He believed in tradition, in keeping up appearances". Being a mathematician, he would often tell her: "Helen you must keep within structures. Otherwise things fall apart". She also recalled his need to protect her "from some destructive demon that he could see inside her" (6).He even remarked, while talking to Jack when they were playing golf at Portsalon and when Helen refused to put a coat or scarf even if it was raining, that he sometimes wondered what would have happened to her if she hadn't married him. Jack's remark: "She likes been on her own" made his father be silent for quite a long time.

Since Jack, her son, is the only significant person in her life she eagerly reveals his personality characterized by his concern for literature highlighted when he established a very interesting relationship between her name-Helen-and Christopher Marlowe's line: "All is dross that is not Helen" (7). On the one hand, we assume that anticipations of Helen's opportunities to reveal her potential as a painter are alluded to through such a line. On the other, Jack's association of Marlowe, the political activist and poet with other Irish politically engaged literary personalities, such as Patrick Pearse and d'Annunzio, and his comment that none of them "shut their eyes to keep out reality" (7) might be regarded as a hint as concerns his own intention to observe and get involved in political issues.

Trivial issues such as the messing up of the kitchen when Jack is having breakfast interrelate with considerations on the issue of death. To Jack's remark, related to his father's death, namely that "a man was alive yesterday and now he is dead", Helen generically remarks:" We all die. We're here one day and gone the next", adding that" it usually happens that a handful of people feel sorrow, fear, pain. Something. Otherwise is just words, news" (7). Jack clinks his fingers and says: "It's the snatching, playing God….that is the outrage…" (7), which clearly reveals his dissociation from strong spiritual issues and his lack of belief in God, which, to a certain extent, is also characteristic for Helen. Their dialogue reveals "those parts of their minds that are most verbal" (Palmer, 60) and which well interrelate with the category of thought report, often commented by us so far in relation to Helen, her husband, Dan, and her son, Jack. These techniques can be also related to inter-mental thought. Inter-mental thought necessarily implies at least one interlocutor whose thoughts, associated with the phenomenology of the verbs of hearing and seeing, can be better surfaced and understood.

The question: "Did you know that the station has been bought?" associated with the name of that person, "Hawthorne", characterized by one of the neighbors as wearing a black patch over one eye, brings into focus "the social context of the characters' thought" (Palmer, 60). Helen feels like "spying" (8) on the station man and, so, she makes for the station, ignoring the rain. Noticing the hedges filled with wet blackberries on her way to the station, she contemplates the possibility of asking Jack to accompany her the following day in order to pick up the fruits. Sadly she concludes: "She laughed at that thought. He wouldn't do that. He doesn't seem to have that line in his mind leading back to early days", when they used to stroll together and to enjoy each other's company.

"Thought report" is regarded by Cohn as privileging both "states of mind and inner speech" linking "individual mental functioning to its social context" (in Palmer, 76).We will further share Palmer's suggestions regarding the device of thought report which underlines "the nature of consciousness as mental action", thus, bringing together "consciousness and physical action" (76). Johnston presents Helen's consciousness connected to the surroundings, that is, to the railway station. The visiting of the station is the physical action undertaken by Helen in order to find out what Hawthorne, the station man, is up to, in the sense of intending to render the station functional again. The station built in 1903 was in those days "a red brick house, solid, functional, tailor-made to suit the network of lines that stretched out through the hills and along the coast, opening up for the first time access to the

world for the inhabitants of the tortuous and desolate coastland". "Now, it has become part of the local folklore" because the "wooden steps had rotten away, a couple of panes of glass were missing" and only the white-painted words "Knappogue Road" could be still seen.

The phenomenology of seeing "substantiates" the environment depicted so far through the presence of Helen, the passive observer of the sea and of the railway station. The tall man with a patch of over his left eye impresses Helen from the very beginning. He looks "altogether very neat", his voice although neat also sounds "sour and unwelcoming", assuming that Helen has come to spy on him and to disturb his peacefulness and loneliness, thus "violating" his "Private Space", a concept that is characteristic for researches in the field of pragmatics (Semino, 13). Unable to make herself understood from the very beginning, she mentions that she lives nearby and that she has assumed that his name is Haythorne, adding that she used to know the Haythornes when she lived in Dublin. Considering that he might find it difficult to manage things by himself, she offers herself to help him "with a meal …or something ", to which he unpleasantly replies that he can manage things and that he seldom "goes out in company" (10), a clear instance of his disregarding any form of interaction.

Back home, she enjoys talking to Jack, who informs her that he intends to go down to the village and have a drink, also inquiring about dinner time at their place. At the bar, Jack comes across Roger Hawthorne, who immediately introduces himself, apologizing for having being rude to his mother, when he learns that he is Helen's son. Their discussion can be interpreted as an instance of "consciousness as mental action", because it brings together the characters' consciousness and physical action. It happens through Hawthorne's mentioning Damian Sweeney, an acquaintance of Jack, considered by the former as "a real craftsman" (12).

Mr. Hasson, the owner of the bar, speaks highly of Jack, mentioning the fact the he is a brilliant student at "Trinity College Dublin". Hawthorne himself replies that he himself wanted to attend that college, that his mother was also Irish, that he spent most of his life in hospital due to his having been wounded during the war. Jack feels rather comfortable while talking to Hawthorne. Being asked by the latter how long he intends to stay in the village, he replies that he has come to stay only a few days and keep company to his mother who feels lonely because her husband was accidentally killed in the North, in Derry. The peculiar nature of both Jack's and Roger's thought as well as their social nature arises from the latter's invitation addressed to Jack to see the station.

We have come to know all the characters introduced by Johnston so far either with the help of the direct presentation of their minds or through their embedded narratives, a concept introduced by Palmer in association with the "the whole of a character's mind in action: the total perceptual and cognitive viewpoint; ideological worldviews; memories of the past and the set of beliefs, desires, intensions, motives and plans for the future" (183).

Back home, while talking with his mother, Jack reveals his Socialist convictions as concerns his approach to Irish social duties, and, ironically refers to Roger as being a "bit mad', "a bloody Capitalist with more money than sense", because he informed him that he had had another station in England before he came to their village. Damian Sweeney is also commented upon in the sense that he was known as belonging to some illegal organization as a "freedom fighter" (14). As his mother replies that they can enjoy their freedom now, Jack ironically asks her:" What have you ever known about anything" (14).

Their discussions about freedom interrelate with the demand addressed by Helen to Jack that he should "never hold anyone in contempt" (15). Jack's reply that he does not hold her in contempt is followed by his wondering why he and his mother find it so difficult to talk to each other. He finally concludes that he does not want her to know his secrets, exactly as Helen herself used to keep her secrets from her husband and son. All of a sudden her mind shifts to the station man and appreciates that he must have been very handsome "when he was

whole", wondering what had happened to him. Jack' retort: "The war, I think" brings about Helen's answer:" Ah, yes. The war" (15).

Apparently, the world depicted in the novel is changing, exactly as everything changes, a remark mentioned by Helen somewhere in the novel. Turning to good account phenomenology of seeing, it could be applied to those simple facts depicted in the novel, meant to prove that nothing is insignificant in relation to human nature. As such, the fact that two trunks with Jack's stuff were still locked and protected from the dust by a couple of pairs of curtains proves, on the one hand, that Helen has never cared for neatness, and, on the other, her desire to constantly postpone turning recollections into some sort of "direct psychology" (Bachelard, 164). The contents of those trucks could stand for the symbol of loneliness, the embryo of some negative states of mind.

We assume that the railway station has acquired some linking function, connecting the characters' consciousness to the surroundings, but also to physical action. The mode of thought report practised by Helen is now embraced by Jack. While approaching the station he notices the "tufts of grass groundsel" grown through cracks in the surface, whereas where once "the tracks had been was now a mess of brambles and scrub". Damian stops whistling when he notices Jack, whom he once gave a "bloody nose", when they were younger. Jack mentions from the very beginning of their encounter he fact that the political leader Manus Dempsey said he thought they "ought to get acquainted" (17). Moreover, since Manus' methods are "quite direct", he informs Jack that the "Donegal guys are a bunch of lazy bums", who need to be "activated" (17), a clear instance of the fact that physical and political actions are expected by Manus from Jack and Damian.

Physical actions are inserted into the novel under different forms, for instance, through references to the "ICA jumble sale" (18) where various useless objects were supposed to be displayed and sold. This is a good opportunity for Helen and the station man to meet again, as he seems rather interested in her gramophone, thus proving his concern with music and with making up with Helen. He invites her to dance with him while he is testing the musical device, surprising everybody with his dancing skills. Moreover, he mentions to Helen, when she asks him about his previous life stuffed with suffering, that he had "to uproot, to learn to be alone, wrestle with devils" (19). Such a retort sounds like some sort of "psychological causality" (Bachelard,210). The image of the suffering station man can be regarded as a "story-image" (210), in Bachelard terminology, an image which suggests stories of war and love, in the case of Helen and Roger.

The image of Helen nakedly swimming in the sea or drawing pictures down on the beach looking as she were "lost to the world" associated with the light motif "whispering grass, the trees don't need to know" brings us closer to the conceptual metaphors present in the novel, as the sea stands for her rich unconscious, whereas the grass can be associated with her being a "multitude of facades", exactly as Whitman's leaves of grass. In fact, two major metaphorical constructions are embedded within the novel: that of the individual's emotional upsurge related to Helen and Roger's love story and of the individual's political upsurge related to Jack's, Damian's and Manus' involvement with Ireland Liberation Movement.

The love story of Helen and Roger will be approached in terms of the conceptual metaphor "Life is Love", whereas the story involving Jack, Damian and Manus will be tackled in terms of the " Life is War metaphor". Before analyzing the two contradictory conceptual metaphors, we will first mention Lakoff's basic conclusions to this issue which are related to the fact that the conceptual structure is grounded in physical and cultural experience, that meaning is never objective, being always grounded in the acquisition and use of conceptual systems, that truth is relative to our conceptual system, being grounded in and tested by experience and that truth is based "on understanding experiential issues" (81).

There are hints in the novel that prove that both the love story and the so-called "war" story bring us to the "extremity of metaphors" (Bachelard, Poetica spatiului,93): the love story due to Roger's precarious physical outlook, the "war" story due to the violence involved in it. As early as page 22, we learn that Manus is looking for "a staging post" in the village where Helen, Jack and Damian are dwelling for some "stuff to be stored in there adjacent to the border". Manus' plans are associated with the demand that the Englishman (Roger Hawthorne) should not to be around when the respective stuff is being stored in there and that Damian should keep an eye on things to be going on according to the schedule, which means "within the month" (23). Moreover, Jack assumes that Damian is in the Movement and directly asks him what he is doing in there, to which Damian replies that he is not part of it, because he is not cut to be a soldier.

As concerns Helen and Roger's love story the first hint occurs on page 29, when he buys the gramophone during the sale and invites her to dance on one of the tunes played on it, namely the one entitled" why tell the trees what ain't so?", based on the light motif "whispering grass, the trees need not know". Two of Roger's comments intrigue Helen. One refers to the fact that she should not tell the other people her secrets, precisely because her face looks "secretive, cool, private, hiding things" (29), the other one, to the fact that he last danced in 1944, when he was fourteen. Before driving her home he stops the car at "the edge which hung out over the sea" where "the column of sea water spouted" irregularly due to the "dismal wind' offering to the on-lookers an extraordinary view that Helen already knew from previous occasional trips taken to that place, another instance of how the phenomenology of seeing renders concrete the essences of the natural scenery.

His car adapted to his special needs "at enormous expense" represents a good opportunity for Roger to enlarge upon his previous life mostly spent "among the mutilated" (32). Since Helen has forgotten the pictures from the sale in Roger's car, soon after she has entered the house he shows up with them determined to buy them for a hundred pounds because he really seems to appreciate them. Realizing for the first time her potential of creating genuine paintings she decides to start "the de-insulation programme".

The following day she feels "liberated from doubt, from her own special wriggling worm of fear" (34), ready to set about painting. Roger's and Damian's visit paid to her under such circumstances reinforces her determination to start a new life. Damian reveals to her that he once noticed her on the beach engrossed in painting the seascape and also informs her that he is working for Roger having the "signal box in working order" (37).

On the other hand, Roger's remark that he considers her to be lucky reveals his capacity to read the people's mind in the sense that he has remarked looking at her paintings that she has "eyes to see and the courage to want to use them" (39) and depict the world as it is. The passages referred to highlight Johnston's remarkable strategies of employing both thought report and dialogic thought to depict the characters' mind in action focusing on their consciousness and the social context. The dialogues are centered on approaching love, but also on power and destiny.

Power and destiny are alluded through Jack's calling his mother to inform her of his visit to her cottage together with a friend of his, which we will soon learn to be Manus. Meanwhile, Helen decides to pay a visit to the old station where she finds Roger praying, exactly as his grandmother used to. Being asked if he talks to God, Roger reveals to her that he mainly prays a lot for comfort, strength and grace. As concerns his beloved mother, we learn that she was killed at the end of the war when she came to visit him in the hospital by a buzz bomb that just came out of the sky somewhere near Victoria Station" (43). The fact that he was informed only later on by his father is called by Roger a silly excuse, a mere lie. Helen's retort that they mainly wanted to save him from pains is followed by her statement that she is not very well acquainted with pain, adding that her life has been "filled with minor

complications and confusions, but little pain" (44). Being asked about her husband's death in relation to the issue of suffering, "she shakes her head most vigorously, but didn't say a word" (44).

She finds out her two pictures bought by Roger well framed and hanging on the wall. What really impresses her is the fact that they don't look like illustrations but as having "an identity of their own. A little substance" (44). He tells her he strongly hopes that she will continue to paint. Feeling encouraged in this respect, she mentions that she intends to take a portofolio in Dublin in order to accomplish her artistic potential. She also argues that there is little time left and that she has no one to blame for that but herself.

Roger clearly behaves like some sort of agent of positive manipulation as far as Helen is concerned. He sounds encouraging but also determined to diminish her appetite for smoking. To further provide her with topics for painting, he invites her to admire the flowers that are planted around the platform of the station that, in his opinion, is coming along nicely. He strongly hopes that the station should be ready for the traffic in the New Year. He even checks the whole series of signals and, in order to convince her, he claims that it really works.

Roger expands upon the topic of running stations, mentioning that he had another one in Scotland which he was forced to close by his relatives, mainly concerned with his money: "They wanted me to sign things… to come quietly"....."I never did them any harm" (45). She is informed that the box signal and other issues related to the station are well looked after by Damian whom she believes to be a Provo. The Proves are said to kill innocent people and children as well, but Roger assures her that they never talk politics.

Roger recalls how "before the British dropped them fools on Arnhem" (45), they bombed a lunatic asylum although they had been informed that there were no Germans there. He even states out that he was unconscious then but kept on seeing those white figures floating adding that he thinks that Helen is privileged for not having ever suffered. She becomes emotionally involved when Roger is recalling that event, and, when she is somehow accused of having been deprived of real suffering, her anger grows so strong that she calls him arrogant. The war issues are somehow left apart through Helen's mentioning that Jack will bring a friend to her house and that Roger might come to see them and join them for a drink. Back home, Helen comments with Mrs Sullivan, who often helps her with the household, her impressions regarding her visit to the station and regarding Damian, considered by everybody as being secretive and involved in political issues.

The image of Dan, her husband, often interferes with the present issues either when she talks about war or when she is all by herself and recalls his insistence on her being more concerned with housework or domesticity. Engrossed in painting, Helen finishes a painting and just when she wants to show it to someone, Roger shows up and informs him that Damian has been away for a few days and that he is rather concerned with his being absent at work. A phone call from Jack announces her that his visit will take place the following evening. Dan's umbrella placed in the corner of the hall makes her realize the general disorder of the house and makes her hopelessly contemplate the destiny of many people who are leaving the country because they can't communicate with one another. Roger's serious concern for her painting changes her state of mind mainly because he mentions that he wants to buy it. The railway station is again in focus. Apparently, the station stands for a beneficial symbol meant to re-establish a harmonious communication between them. In fact, Helen accuses Roger of telling lies as she does not believe that the station will ever become functional. She feels sorry after that and notices that Roger intensely believes in his project of making his station work.

A new stage in their relationship occurs when Roger invites her to join him for a drink at the village pub where he once drank a glass of wine with Jack. She recalls her uncertainty regarding her call for painting, Dan's lack of encouragement regarding that issue, the terribly

un-Christian killing of her husband, the shock, the disbelief, the confusion when she found out that she does not miss him. While pondering over such issues she realizes that she enjoys Roger's company. She invites him to join her the following evening and "protect" her from Jack and his friend. So far, it seems that Roger's and Helen's life has been a synthesis between Memory and Will, the Will directed not against the exterior, but against the "dimension of intimacy" (Bachelard, 115) for fear that it might be tested by experiential issues. Lakoff claims that truth is not objective unless it is based on understanding experiential issues, being constantly grounded in and tested by experience.

The arrival of Jack accompanied by Manus might be regarded as an experiential issue in close association with the retort "Give me petrol fumes and the smell of gas works" (62), instead of the great country air. Inquiring whether Manus is in the same college with Jack, Helen gets an unusual answer, in the sense that he informs her that he has been educated in "the university of life" (62). As concerns their plans for the next day, Manus expresses his wish to Jack of not getting in touch with Damian, precisely because he was not previously informed about their arrival. Manus even assumes that they must not tell too much to Damian, because he might not be entirely reliable. Both Jack and Manus decide to see Helen's pictures and so they open the door of the shed only to find that she is really painting on the floor without using a brush but her fingers in order to get the right effect. Helen informs them about her intention to work on a series of paintings entitled "Man on the Beach", without letting them know who her model is.

Bachelard claims that "only the images set the verbs in motion again" (140), and, he seems to be right, if we take into account Jack's and his friend's intention to leave the shed in spite of the strong effect that the paintings have generated within Manus' mind and to start looking for Damian in order to accomplish their "mission". Manus keeps on contemplating within himself how beautiful Helen's paintings look like, with respect to the image of the man on the beach that seems to be excessively impressive. We can conclude on this issue, quoting again Bachelard who argues that such images, as those painted by Helen, get animated by the" inside/ outside dialects" (141), revealing the real nature of the painter and of the painted person as well.

Since Jack and Manus are determined to visit the shed from the railway station and see whether it suits their storing plans, Jack draws a picture of Roger, the owner, depicted as "a war hero blown apart in World War Two and then sewn together again" (67). Back home, they meet Roger who politely asks Manus questions about his interest in trains which appear to derive from his grandfather having been a fireman in the old GNR.

Damian's return to the cottage after a few days of absence, when Helen is all by herself, is a good opportunity for her to question him about Manus. Damian's opinion about Manus surprises Helen in the sense that he does not believe in democracy." Manus likes to run things his way. He still believes that the gun is mightier than the word" (75). Damian also informs Helen that Roger has been in a bad mood for the last couple of days, and mentions to her that he really likes her. He finally invites her to pay him a visit in order to help him recover.

On her way to the station, Helen keeps contemplating Jack's part played in her newly-acquired determination to give up "non-involvement" and to face her social "responsibilities", understood by her as a direct and confident interrelation with people. She even adds:" God damn you, Jack, for throwing this rock into the pool of my isolation" (77). In spite of the fact that she feels "undignified" because she has intruded upon the space of the station man lit only by the "flicker of the firelight" (78), she soon changes her state of mind when he warmly greets her. Roger refers to his mood as "melancholy" or "depression"(78) and when he is asked why he did not stay in England and become a managing director or

barrister, he sadly argues "Because I am mad" and "placed under constraint in the nicest private homes" by the relatives who feared that he might do himself some harm.

To Helen's surprise, Roger turns out to be determined to live up until the age of hundred, and have his relatives pay for his funeral when all his money were spent on great issues such as turning stations functional. Melancholy "followed by spleen" and his return to a normal life are his near-by future plans. Sociality and commonality interrelate. The information regarding the fact that Manus seems to be involved "in violent activity of some sort" (79) does not change or diminish his determination to experience happiness in the company of Helen, disclosed to her in the simplest manner possible: "Perhaps we are going to be happy" (79).

Helen's and Roger's love story is coloured by those images charged with both mental and physiological connotations meant to highlight the communion between soul and body. As such, the walls of the station, the rocks near-by, the trees, the metal and wood structures are little by little deprived of their rigidity turning somehow into some realities belonging to the realm of the imagination (Bachelard, 187), and which, once again prove that the phenomenology of seeing is a good entry to depicting spiritual essences.

And yet, "the living embryos of the imaginary" closely related to the "life is love metaphor" prove that no matter how "watchful and happy imagination might be" (187) it can be quickly and irreversible replaced by reality, previously associated by us with the "life is war metaphor", consisting of piles of negatives issues.

The switch from inner happiness to outer violence is supported by the contingent nature of the characters' life. Manus' and Jack's unexpected arrival at Helen' cottage takes place at the worst moment possible as Roger has just asked Helen to marry him and is eagerly waiting for her answer. Jack's reproaches addressed to both of them brings about Roger's departure just when Manus is downloading the explosive from the two trucks into the shed from the station. Jack realizes the danger, follows him and, all of a sudden, Helen hears the first explosion. The house shivers and the windows crack from top down to the bottom across the floor, "shards, slivers, splinters, slide scattered across the floor". Helen starts pondering over the fact that nothing else matters, when she realizes the loss of Jack's and Roger's due to the explosion, "poor Roger, half-drunk with wine and love, and Jack whose hand was still on the horn as he ran into the back of Roger's car…I mourn the needless deaths" (98).

Helen and Damian are the only persons who know that Manus was also present at the station on the night of the explosion, even if there were no traces of his presence. The recollections that Helen keeps to herself are part of her "private being". She sadly claims: "On canvas, I belong to the world. I record for those who wish to look, the pain and joy and loneliness and fear that I see with my inward and outward eye". They are part of the "round being" Bachelard, 122), the complete individual.

The two metaphors commented so far, "the life is love metaphor "and 'the life is war metaphor", cover the main issues of the reality around us from which we sometimes run away, exactly as Manus did after the dramatic accident from the station when both the railway station man and Helen's son were killed for nothing. Following Bachelard's aesthetics we might conclude saying that such images can be digested only if they are charged with the "living light of our imagination" (203). Interpreting the novel from a phenomenological perspective, that of seeing and hearing, we may also contemplate that the story ends only to be permanently renewed within our consciousness where we are raised to the status of the "round being" (Bachelard, 122), that is both rational and emotional, but not at the same time.

**BIBLIOGRAPHY**

Crăciun, Gheorghe, Aisbergul poeziei moderne, Iași: Polirom, 2017

Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, Pitești: 2003

Lakoff, G. Johnson, M., *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press, 1980

Noica, Constantin, *Scurte introduceri la bunătatea timpului nostru*, Ed. Humanitas, București: 1992

Johnson, Jennifer, *The Railway Station Man*, Penguin UK, 1994

Palmer, Alan. *Social Minds in the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.

Semino, Elena, Culpeper, Jonathan, "*A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction." Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2002.

# VICTOR HUGO ET LA MER

**Dorina Chiș-Toia**
**Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița**

*Abstract : Attracted by the sea, Victor Hugo will recall it in many of his poems. For instance, the ocean represents a calm vastitude which makes you meditate. But it can also run wild, becoming destructive. Many creatures inhabit the ocean, creatures which seem to populate Victor Hugo himself. In the same time, we have to observe that his beloved daughter Léopoldine was drown in the Seine and there are many women who wait for their fishermen husbands who will never come back.*
*We will try to present the sea and its significances in a small part of Victor Hugo's work.*

*Keywords: sea, ocean, love, meditation, destruction, danger*

Victor Hugo est l'homme qui se confond avec le XIXème siècle. Il est lui-même la légende du XIXème siècle. Le parcours politique est étonnant: il évolue progressivement, tout au long de sa vie, de droite jusqu'à l'extrême gauche. Déterminée au début par l'influence de ses parents, ensuite par celle du romantisme, il a été royaliste avant d'être libéral. Parmi ses idéaux politiques nous mentionnons : l'abolition de la peine de mort, la réforme de la magistrature, la défense des droits de la femme, l'instruction obligatoire et gratuite, ainsi que la création des Etats Unis d'Europe.

Pendant la troisième République, Hugo devient emblème nationale: de nombreux hommes politiques, admirateurs, écrivains viennent lui rendre hommage. En 1876 il est élu sénateur. Le jour de son 80ème anniversaire, des milliers de gens ont défilé sous les fenêtres de sa maison en l'acclamant. Ses derniers vœux ont été accomplis : à l'enterrement une foule immense a veillé son cercueil déposé sous l'Arc de Triomphe, puis au Panthéon.

Cette personnalité avec une œuvre énorme et incroyable, dont Baudelaire affirmait qu'elle possède „non seulement de la grandeur, mais aussi de l'universalité", est „un génie sans frontières" qui „apparait toujours comme la statue de la méditation en mouvement".

Victor Hugo nous a laissé en héritage une vaste création littéraire, dont la thématique est variée. Un des thèmes présents dans son œuvre est *la mer*, qu'il a découverte assez tard (né en 1802, il a passé quelques jours, en 1816, au bord de la Méditerranée, mais il l'a vraiment rencontrée en 1836 quand, à côté de Juliette Drouet, a voyagé en Normandie : 15 juin-20 juillet). Suite à la première rencontre, Victor Hugo a composé le poème «Côtes de Provence» :

«Que j'aime à contempler cette mer imposante !
Quand Phœbus dans les cieux élève son essor,
Que j'aime à voir briller cette onde éblouissante,
Et ce cristal mouvant se changer en flots d'or !»[1]

La première description de la mer qui paraisse dans un recueil, *Les Orientales,* se caractérise par sa neutralité :

«La mer ! partout la mer ! des flots, des flots encor.
L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.

[1]« Côtes de Provence », *in Trois cahiers de vers français*, Œuvres poétiques, t. I, Pléiade, 1964, p. 36 in Marie Blain-Pinel, *La mer, miroir d'infini*, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 145.

Ici les flots, là-bas les ondes ;
Toujours des flots sans fin par des flots repoussés ;
L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés
Rouler sous les vagues profondes.»[2]

Elle souligne, par un rythme et des répétitions quasi mimétiques, à travers une originale présentation par entassement, l'immensité et la monotonie de la mer, mais demeure totalement extérieure au poète qui n'intervient pas pour donner son sentiment. Fait rare dans une œuvre où l'omniprésence du « je » commande la lecture du monde. Tel est le cas dans « Soirée en mer » où, de façon originale, sont confrontés deux regards, celui du poète et celui de sa compagne :

«C'est que je vois les flots sombres,
Toi, les astres enchantés !»[3]

La terreur devant les forces cosmiques engendre un substrat mythologique de l'horreur présentée comme indescriptible, qui s'exprime à travers l'hyperbole, l'accumulation, le bouleversement rythmique, l'allitération imitative, rauque et agressive. Tout aussi bien que les longues pages des romans, quelques vers des « Pauvres gens » résument et concentrent par leur extrême expressivité sonore la vision hugolienne du déchaînement marin :

«Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre Océan jette son noir sanglot. […]
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres ;
Le gouffre roule et tord ses plis démesurés
Et fait râler d'horreur les agrès effarés.»[4]

Ensuite, en 1840, lors de la parution du recueil *Les rayons et les Ombres*, on découvre, parmi les autres, le poème *Oceano Nox*, un exemple de la fascination de Victor Hugo pour cet élément liquide :

«Ô combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
Combien ont disparu, dure et triste fortune !
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l'aveugle océan à jamais enfouis !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
O flots, que vous savez de lugubres histoires !
Flots profonds redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !»

En même temps, dans ces vers Hugo souligne le caractère universel du combat de l'homme contre la mer et celui du progrès contre le chaos.

Laura El Makki et Guillaume Gallienne[5] sont convaincus que la mer «est pour le poète une amante dangereuse, douce et impétueuse à la fois, une force de la nature admirée et

[2]*Les Orientales*, I, « Le Feu du ciel 1er novembre », 1828, t. I, p. 418, in Marie Blain-Pinel, *Idem*, p.
[3]*Les Voix intérieures*, XVII, « Soirée en mer », t. I, p. 862 in Marie Blain-Pinel, *Idem*
[4]*La Légende des siècles*, 1re série, XII, III, t. II, p. 794 in Marie Blain-Pinel, *Idem*
[5]*Un été avec Victor Hugo*, Equateurs France Inter, 2016, p. 105.

crainte». Une admiration spéciale nait en exil, à Jersey ou à Guernesey[6], ou Victor Hugo l'a vue chaque jour, de sa fenêtre, en tant que compagne d'infortune : «Les pêcheurs rudoyés de cet ouest battu des vents font des pilotes habiles. La mer est particulière dans les îles de la Manche. La baie de Cancale, tout proche, est le point du monde où les marées marnent le plus»[7]. Dangereuse et insoumise, la mer cache trois dangers que les marins devraient connaitre: «Les grands périls de ces parages sont les périls invisibles, toujours présents, et d'autant plus funestes que le temps est plus beau. Dans ces rencontres-là, une manœuvre spéciale est nécessaire. Les marins de l'ouest de Guernesey excellent dans cette sorte de manœuvre qu'on pourrait nommer préventive. Personne n'a étudié comme eux les trois dangers de la mer tranquille, le singe, l'anuble, et le derruble. Le singe (swinge), c'est le courant ; l'anuble (lieu obscur), c'est le bas-fond ; le derruble (qu'on prononce le terrible), c'est le tourbillon, le nombril, l'entonnoir de roches sous-jacentes, le puits sous la mer»[8].

La beauté dangereuse des rochers fracassés par les vagues représente également un spectacle, car ici la vague est courte et violente : «Qui longe cette côte passe par une série de mirages. A chaque instant le rocher essaie de vous faire sa dupe. Où les illusions vont-elles se nicher ? Dans le granit. Rien de plus étrange. D'énormes crapauds de pierre sont là, sortis de l'eau sans doute pour respirer ; des nonnes géantes se hâtent, penchées sur l'horizon ; les plis pétrifiés de leur voile ont la forme de la fuite du vent ; des rois à couronnes plutoniennes méditent sur de massifs trônes à qui l'écume n'est pas épargnée ; des êtres quelconques enfouis dans la roche dressent leurs bras dehors, on voit les doigts des mains ouvertes. Tout cela c'est la côte informe […]. Voici une forteresse, voici un temple fruste, voici un chaos de masures et de murs démantelés, tout l'arrachement d'une ville déserte. Il n'existe ni ville, ni temple, ni forteresse ; c'est la falaise»[9].

Au cœur de l'horrible et du difforme évoluent avec grâce des algues apportant couleurs et lignes délicatement arabesques, dans une lumière paradisiaque :

Les magnifiques moisissures de la mer mettaient du velours sur les angles du granit. Les escarpements étaient festonnés de lianes grandiflores, adroites à ne point tomber, et qui semblaient intelligentes, tant elles ornaient bien. Des pariétaires à bouquets bizarres montraient leurs touffes à propos et avec goût. […] Rien de plus troublant et de plus énigmatique que ce faste dans cette cave. Ce qui dominait, c'était l'enchantement. La végétation fantasque et la stratification informe s'accordaient et dégageaient une harmonie. Ce mariage de choses farouches était heureux. […] Des piliers massifs avaient pour chapiteaux et pour ligatures de frêles guirlandes toutes pénétrées de frémissement, on songeait à des doigts de fées chatouillant des pieds de béhémoths, et le rocher soutenait la plante et la plante étreignait le rocher avec une grâce monstrueuse[10].

De même, «Les orages sur l'archipel de la Manche, nous l'avons dit, sont terribles. Les archipels sont les pays du vent. Entre chaque île, il y a un corridor qui fait soufflet. Loi mauvaise pour la mer et bonne pour la terre. Le vent emporte les miasmes et apporte les naufrages. Cette loi est sur les Channel Islands comme sur les autres archipels»[11].

---

[6] «Les iles de la Manche sont des morceaux de France tombés dans la mer et ramassés par l'Angleterre. De là une nationalité complexe. Les jersiais et les guernesiais ne sont certainement pas anglais sans le vouloir, mais ils sont français sans le savoir. S'ils le savent, ils tiennent à l'oublier. Cela se voit un peu au français qu'ils parlent». Victor Hugo, *L'archipel de la Manche,* 1883, p. 23.
[7] Victor Hugo, *L'Archipel de la Manche,* 1883, p. 6.
[8] *Ibidem,* p. 10-11.
[9] *Ibidem,* p. 13-14
[10] Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, p. 511-512.
[11] *Ibidem,* p. 24.

Un autre ouvrage consacré à la mer et à ses courageux marins est le roman *Les travailleurs de la mer*[12], ou Hugo laisse entendre la voix profonde de l'océan et des hommes qui la défient. C'est l'histoire de Gilliatt, pêcheur brave qui, seul face à la grandeur de l'océan, va faire tout son possible pour sauver un navire du naufrage : «L'instant fut effroyable. Averse, ouragan, fulguration, fulmination, vagues jusqu'aux nuages, écume, détonations, torsions frénétiques, cris, rauquements, sifflements, tout à la fois. Déchaînement de monstres. Le vent soufflait en foudre. La pluie ne tombait pas, elle croulait. Pour un pauvre homme, engagé, comme Gilliatt, avec une barque chargée, dans un entredeux de rochers en pleine mer, pas de crise plus menaçante. […] Nul répit, pas d'interruption, pas de trêve, pas de reprise d'haleine. Il y a on ne sait quelle lâcheté dans cette prodigalité de l'inépuisable. On sent que c'est le poumon de l'infini qui souffle. […] Par moments, cela avait l'air de parler, comme si quelqu'un faisait un commandement. Puis des clameurs, des clairons, des trépidations étranges, et ce grand hurlement majestueux que les marins nomment „appel de l'Océan"»[13].

Dans le livre *Les amours d'un poète*[14], Louis Barthou fait voir le jour toute une série de documents inédits sur la vie et les amours de Victor Hugo. La mer y est présente, dans les lettres. Dans celle écrite par Victor Hugo à Juliette Drouet, le 9 août 1834, le ciel et la mer prennent leurs couleurs selon l'état d'esprit des protagonistes : «Il est sept heures du soir. Le temps est comme notre destinée : après une journée de brume et d'orage, nous venons d'avoir un beau jour. Le ciel et la mer, tristes et gris pendant notre séparation, se sont faits bleus et sereins pour te sourire avec moi. Belle âme ! Dieu t'aime !»[15].

Ensuite, dans une sélection de citations inédites, présentées quelques pages plus loin, recueillis par l'auteur, qui a eu „la bonne fortune" de mettre la main sur le carnet de voyage de 1836, on remarque la musique mystérieuse de la mer, son cri désespéré, des monstres cachés dans l'océan, capables de soulever les vagues avec leurs dos énormes : «J'écoutais cette musique mystérieuse et formidable de la mer qui monte. Un râle affreux se déchirait sur les galets qui roulaient éperdus sous la blanche salive de l'Océan. Chaque flot jetait à son tour sous nos pieds son cri désespéré. Un rugissement sourd et profond emplissait au loin toute la mer, comme si l'ont eu entendu bondir et hurler une foule de monstres cachés dans l'ombre de l'Océan et soulever les vagues avec leurs dos énormes.»[16]

Et puis quelques vers d'une grande beauté :

«… Enfant, qu'il est doux, qu'il est doux
De voir sortir des eaux, après la traversée,
Longtemps par tant de vents sur tant de flots poussés,
Le rivage éclatant de soleil inondé,
La terre, les gazons, les granits et leurs craies,
Ou la chauve falaise avec ses mille raies
Comme un grand front ride !»[17]

Continuant l'histoire de Victor Hugo, Louis Barthou retient les observations de 15 juillet, quand «Victor Hugo est à Fécamp, ou la conduit le désir, auquel il n'a pas pu résister, de revoir la mer. Quand il en sort, le soir, à six heures, il est saisi, au haut de la cote, par le

[12] 1866: «Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable».
[13] Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, p. 631-632.
[14] Paris, Artheme Fayard &Cie, Editeurs – Paris, 1926.
[15] *Op. cit*., p. 68.
[16] *Ibidem*, p. 84.
[17] *Ibidem*, p. 84.

spectacle qui se déroule sous ses yeux et son crayon jette les vers suivants, que son œuvre n'a pas encore recueillis :

«Mer pareille à la destinée !
Mer triste au chant mystérieux !
Dis-nous quelle force obstinée,
Quel vent de la terre ou des cieux
Sur tes bords que ta vague broie
Te prend, te jette et te renvoie
Et te précipite toujours,
Et par moments joyeux ou sombres
Peint des rayons ou couvre d'ombres
Tes flots mêlés comme nos jours ! »[18]

Le 16 juillet, Victor Hugo a eu la chance de voir la première tempête de sa vie, à Saint-Valery-en Caux. A cette occasion, il écrit :

«Devant moi l'air et l'onde ouvraient leur double abime.
Quelque chose de grand semblait tomber des cieux.
Le bruit de l'océan sinistre et furieux
Couvrait de l'humble port les rumeurs pacifiques.
Le soleil, d'où pendaient des rayons magnifiques,
A travers un réseau de nuages flottants
S'épandait sur la mer qui brillait par instants.
Le vent chassait les flots ou de formes sans nombre
Courait. Des vagues d'eau berçaient des vagues d'ombre,
L'ensemble était immense et l'on y sentait Dieu.»[19]

Quelques jours avant, il avait vu de pauvres femmes de marins qui priaient à genoux pour leurs maris qui risquaient la vie sur la mer à Notre-Dame-de-la-Délivrance.

Un évènement vécu avec intensité c'est la mort de sa fille, Léopoldine, à 19 ans, en 1843, noyée dans la Seine. C'était très dur à vivre et traumatisant pour le poète et cette mort le suivra jusqu'à la fin de sa vie. Au moment de la mort de sa fille il était en vacances dans les Pyrénées avec Juliette Drouet, l'amour de sa vie. C'est à peine sur le chemin de retour, dans un café à Rochefort, qu'il apprend la nouvelle, le lendemain des funérailles.

Dans son ouvrage, *La tragique existence de Victor Hugo*, Léon Daudet[20] surprend avec beaucoup de talent l'état d'esprit du père qui vient d'apprendre la mort de sa fille chérie : «Sur l'impériale de la diligence qui va de Rochefort a la Rochelle, mal abrite contre le vent de septembre, seul et désespéré, Hugo sanglote, il vient de dépasser la quarantaine et voilà le second malheur, pire que le premier, qui fond sur lui comme un grand oiseau noir. Sa fille chérie, sa Léopoldine est morte noyée dans l'estuaire de la Seine, a Villequier, avec son époux Charles Vacquerie. Ils venaient de se marier. La nouvelle lui est parvenue par un bout du journal *Le Siècle*, lu dans une auberge de Soubise, alors qu'ils revenaient d'une escapade d'amants, Juliette et lui. Apres cette lecture, le père s'est levé, avec cette pensée unique fuir, qui est celle des circonstances tragiques, des extrêmes douleurs… fuir les souvenirs, fuir les images, fuir les mots, fuir les cris désordonnés de la conscience, fuir n' importe où, hors de soi-même et hors du monde. […] Il revoit l'enfant, la Didine adorée, venant les retrouver au lit, Adèle et lui, et jouant à les embrasser. Puis, aussitôt, il l'imagine noyée dans des conditions qu'il ignore, qu'il ignora toujours, accrochée au cou de son jeune mari, priant, car

[18] *Ibidem*, p. 85.
[19] *Ibidem*, p. 85.
[20] Paris, Editions Albin Michel, 1937, p. 70.

elle était pieuse, appelant la Providence au secours, s'accrochant à la barque retournée, entrainée par le courant et s'étouffant d'eau dans une clameur suprême.»

Victor Hugo a écrit de beaux poèmes à ce sujet, le plus connu étant *Demain, dès l'aube* (1847). C'est un poème dans lequel le long voyage dont il parle c'est à la fois un voyage matériel et spirituel, sentimental, sans oublier le deuil que le poète fait. N'oublions pas que Victor Hugo arrive à la tombe de sa fille trois ans après la mort de celle-ci.

«Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.»

Ce poème comporte plusieurs interprétations. On pourrait le lire en tant que poème d'amour, adresse a une femme aimée et vivante, l'alternance *je-tu* étant présente tout comme le présent des verbes : *vois-tu, je sais, tu m'attends*. Les verbes de mouvement indiquent, à leur tour, un possible itinéraire : *je partirai, j'irai, je marcherai, j'arriverai*, accompagnés par des indications temporelles : *Demain, dès l'aube, à l'heure où ; le jour ; du soir.* Il faut également retenir les indications spatiales : *campagne, forêt, montagne, les voiles (suggérant la mer), tombe.* Les verbes au futur suggèrent la détermination du poète et sa volonté : *je partirai.*

Dans la deuxième partie du poème le registre change : le poète est *Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées, /Triste* et la lumière (blanchit) devient obscurité : *Sans rien voir […] le jour pour moi sera comme la nuit.*

Les deux vers finals indiquent la fin du voyage : la tombe d'un être aimé, où il arrive pour se recueillir et pour y déposer un bouquet de fleurs : *je mettrai sur ta tombe/ Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.*

Amélie Vioux considère que «le bouquet de houx vert et de bruyère en fleur du dernier vers évoque l'idée d'un renouveau. Le houx vert symbolise en effet l'éternité, l'immortalité. Cette image est redoublée par le pouvoir de la poésie qui immortalise les images qu'elle représente ».[21]

Pour conclure, on va souligner une fois de plus l'importance que la mer a eue dans l'existence tellement tourmentée de ce géant : la mer a été comme une compagne pour l'écrivain surnommé « l'homme-océan» : tantôt calme et tranquille, tantôt terrible et furieuse. De toute façon, Hugo a su la respecter, car au-delà de la nourriture quelle fournisse aux gens, elle sépare mais unit en même temps.

## BIBLIOGRAPHY

Barthou, Louis, *Les amours d'un poète*, Arthème Fayard & Cie Editeurs, Paris, 1926.
Blain-Pinel, Marie, *La mer, miroir d'infini*, Presses universitaires de Rennes, 2003.

[21] https://commentairecompose.fr/demain-des-l-aube-victor-hugo/

Daudet,Léon, *La tragique existence de Victor Hugo*, Paris, Editions Albin Michel, 1937.

Hugo, Victor, *L'Archipel de la Manche*, 1883.

Hugo, Victor, *Les châtiments*, Editions Gallimard, 1998.

Hugo, Victor, *Les travailleurs de la mer*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*.

Makki, Laura El, Guillaume Gallienne, *Un été avec Victor Hugo*, Equateurs France Inter, 2016.

https://commentairecompose.fr/demain-des-l-aube-victor-hugo/

# EMIL CIORAN: LIVING THE REMOTENESS

**Ileana Tănase**
**Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște**

*Abstract: Living the remoteness is exile – whether spatial or temporal. Emil Cioran experienced both types. He left for Paris, the place where he would actually become famous, but he continued to go back in time, towards the lost paradise of his childhood, in the country named Romania. And he did so, each time, merely mentally, constantly carrying with him the bitterness of a despair turned into the obsession and philosophical theory of he who discovers the nothingness behind the being. He states it bluntly, in his own typical manner: "Pourquoi avoir quitté Coasta Boacii?"*

*Keywords: exile, remoteness, bitterness, going back in time*

Trăirea departelui înseamnă exil – spațial sau temporal. Emil Cioran le-a trăit pe amândouă. Cu patima orgoliului și a unei mândrii nemăsurate care i-au interzis să aibă convingerea că este omul unui loc / timp anume. Chiar alegând Franța ca țară a geografiei exilului său, gânditorul Cioran a negat cu obstinație orice repatriere ca fixare spațială. În *Amurgul gândurilor* el o spune explicit:

"Despatrierea lăuntrică este climatul absolut pentru gândurile fără rădăcini. Nu atingi inutilitatea măreață a duhului atâta vreme cât ai un loc în lume. Gîndești întotdeauna din lipsa unei patrii. Neavînd granițe, spiritul n-are unde să te închidă. De aceea, gânditorul este un emigrant în viață. "[1]

Începutul "despatrierii lăuntrice" s-a produs, în itinerariile vieții lui Emil Cioran, odată cu plecarea la Sibiu care va marca ruperea de o lume străveche, oarecum primitivă (așa cum, la un moment dat, avea să i se dezvăluie copilăria petrecută la Rășinari). Cu sentimentul că, deși în țara sa, se afla cumva, totodată, în străinătate, Emil Cioran trăiește, la Sibiu, între două civilizații, fapt datorat în mare măsură frecventării bibliotecii de limbă germană. Așa încât, ajuns mai târziu la Berlin cu o bursă Humboldt, percepțiile nu-i vor apărea deloc ca ale unei lumi complet noi. Iar când, abandonând pentru o lună Berlinul spre a merge la Paris, are, premonitoriu, revelația "căderii în viitor", tânărul Cioran începe să fie răvășit de obsesia Franței și, mai ales, a capitalei acesteia unde nu putea ajunge decât tot cu o bursă de studii, de data aceasta obținută de la Institutul Francez din București față de care se angajează cu promisiunea unei teze de doctorat în filozofie. La Paris se specializează imediat după terminarea războiului (1944) în literatură română veche; pe vremea aceea consulta, cu precădere, la biblioteca Bisericii române, scrieri de sorginte religioasă. Dar dându-și seama că nu mai voia să se întoarcă vreodată în România și că specializarea aceasta nu-i va mai servi pe viitor la nimic, devine conștient că trebuia s-o rupă cu trecutul, ceea ce impunea renunțarea la limba maternă. Nu mai putea să continue cu limba română cât timp opțiunile sale mergeau înspre o nouă viziune, aceea de a scrie în limba franceză. Schimbarea survenită s-a întâmplat cu o rapiditate neobișnuită în timp ce traducea din Mallarmé și, astfel, pus în fața "înfruntării" directe dintre resursele de poeticitate a două limbi distincte (chiar dacă de aceeași origine), trăiește dureros experiența transpunerii cu pierderile semantice inerente de la o limbă la cealaltă. Este momentul când, asaltat de luciditatea iminentei pierderi de identitate,

[1]Cioran E., 1991, *Amurgul gîndurilor*, București, Humanitas, p. 193.

conştientizează că eliberarea de trecut presupunea, în primul rând, saltul desprinderii de vechea limbă.

"Căci dacă limba este limită care ne conferă o identitate în ordinea spiritului, părăsirea unei limbi înseamnă a-ți da altă limită (*finis*), altă de-finiție; pe scurt, *changer d'identité*. Fenomenul este atât de abrupt, încât echivalează cu o moarte şi cu reîncarnarea în alt trup lingvistic".[2]

Însă compararea celor două idiomuri nu i-a cauzat numai neajunsuri; Emil Cioran a descoperit, în repetate rânduri, o limbă română de o inegalabilă poeticitate:

"Limba noastră e cea mai poetică din câte cunosc sau intuiesc. Ce noroc şi totuşi ce nenorocire. Un popor condamnat la izolare." [3]

"Limba noastră e una dintre cele mai expresive. Am fost adînc mişcat zilele trecute, cînd am dat peste *Căci te priveam cu ochi păgîni – păgîni* e tulburător şi nu are forță decît în românește. Ce absurditate să scrii în limbile astea «civilizate», convenționale".[4]

"Înfruntarea" dintre două limbi ascunde în egală măsură şi o confruntare între două lumi: îndepărtarea față de spațiul geografic inițial îi conferă privirii o mai pătrunzătoare cuprindere prin aspirația către obiectivitate. Nu este cazul lui Emil Cioran care, atât pe vremea când se afla în România, cât şi după ce o va fi părăsit, a continuat să-şi vadă țara într-o singură lumină, a "nenorocului istoric".

La zece ani după sosirea la Paris (1947), Cioran trimitea spre publicare la editura Gallimard manuscrisul primei sale cărți în limba franceză, *Précis de décomposition*. Aceasta venea după ultima carte în limba română, *Îndreptar pătimaş*, redactată între anii 1940- 1944 (celelalte cinci fuseseră scrise şi publicate în România).[5]

Căpătase deja uşurința necesară scrisului în limba franceză după ce, ani buni, salahorise, ca nimeni altul, în tainele acesteia. Definiția pe care o dăduse limbii franceze ca "amestec de cămaşă de forță şi salon" spunea totul în privința reuşitei de a o folosi: ca să ajungă la "salon", adică la finețea cultivării unui spirit elevat, trebuia ca mai întâi să treacă prin etapa "cămăşii de forță", a disciplinării noilor configurări de gândire şi de exprimare într-o limbă "pentru jurişti şi logicieni", cum însuşi o numise. Referitor la prima sa carte în limba franceză, Cioran afirma:

"*Tratatul* era o explozie. Scriindu-l, aveam impresia că mă eliberez de un sentiment de apăsare sub povara căruia n-aş fi putut s-o duc multă vreme; trebuia să respir, trebuia să *explodez*. Simțeam nevoia unei explicații decisive, nu atît cu oamenii, cît cu existența în sine: mi-ar fi plăcut s-o chem la luptă dreaptă, fie şi numai pentru a vedea *cine* pe cine va învinge. Eram, ca să fiu sincer, aproape sigur că voi fi mai tare, că e cu neputință să triumfe ea. S-o încolțesc, s-o pun cu spatele la zid, s-o reduc la neant cu ajutorul unor raționamente frenetice şi cu accente amintind de *Macbeth* şi Kirilov – iată care-mi erau ambiția, ținta, visul, programul fiecăreia din clipe." [6]

Concursul destinat să premieze cel mai bun manuscris francez al unui străin se terminase cu succesul răsunător al scriiturii lui Emil Cioran, primită elogios de vocile ilustre ale timpului (André Maurois, Claude Mauriac, Jules Romains ş.a.), ca şi de presa care îi dedica pagini elogioase prin condeiul lui Maurice Nadeau:

---

[2]Liiceanu G., 1995, *Itinerariile unei vieți: E. M. Cioran*, București, Humanitas, p. 40.
[3]Cioran E., 1995, *Scrisori către cei de-acasă* (Scrisoare către Aurel Cioran, 27 noiemebrie 1976), București, Humanitas, trad. din franceză de Tania Radu.
[4]*Ibid*, Scrisoare către Aurel Cioran, 23 februarie 1979.
[5]Acestea sunt, în ordine cronologică, *Pe culmile disperării* (București, Fundația pentru literatură şi artă, 1934), *Schimbarea la față a României* (București, Ed. Vremea, 1936), *Cartea amăgirilor* (Bucureşti, Ed. Cugetarea, 1936), *Lacrimi şi sfinți* (tipăritură privată, 1937), *Amurgul gîndurilor* (Sibiu, Ed. Dacia traiană, 1940).
[6]Cioran E., 2003, *Exerciții de admirație*, trad. de Emanoil Marcu, București, Ed. Humanitas, p. 202.

"Iată-l deci pe cel pe care-l aşteptam, profetul vremurilor concentraţionare şi al suicidului colectiv, cel căruia toţi filozofii neantului şi ai absurdului îi pregăteau venirea, adevăratul aducător al relei vestiri. Să-l salutăm şi să-l privim mai de aproape: el va depune mărturie pentru epoca noastră."[7]

Nadeau sintetiza vîna talentului recent descoperit despre care mărturisea că şocase prin intensitatea ţipătului unei fiinţe suferinde aflate parcă dincolo de "marile locuri comune ale disperării". De fapt, Cioran relua frenezia răfuielii din prima sa carte de debut în limba română, *Pe culmile disperării*, aspect reliefat de spiritul atât de pătrunzător al filozofului însuşi:

"Felul meu de a vedea lucrurile nu s-a schimbat totuşi fundamental; ceea ce neîndoielnic s-a schimbat este *tonul*. Rar se întîmplă ca fondul unei gândiri să se modifice în mod real; în schimb, se metamorfozează întorsătura frazei, faţada, ritmul." [8]

Voluptatea contradicţiei, Cioran o manifestă şi în viaţa de zi cu zi: toată vâlva stârnită în jurul *Tratatului*[9] şi a operelor care i-au urmat îi va aduce premii substanţiale – Rivarol, Sainte-Beuve, Combat, Nimier pe care, cu excepţia primului, le va refuza. Explicaţia gânditorului este într-un acord desăvârşit nu numai cu filozofia ce răzbate din scrieri, ci şi cu modul în care a înţeles să trăiască:

"Nu poţi scrie o carte precum *Neajunsul de a te fi născut* şi apoi să încasezi un premiu literar."[10]

Refuzului de a se pleca în faţa clişeelor de orice fel i se adaugă şi acela de a se considera înţeles "prea devreme" de către un public mult prea aproape de el. Şi în această privinţă Cioran cultivă *departele*, preferând mai degrabă o bună primire a cărţilor sale de către un public din Spania, Italia, Germania, Japonia sau America decât de către cel francez.

Trăirea *departelui* îl aşază atât în afara unui spaţiu precis cât şi în afara unui timp anume. A nu voi nicicum să se fixeze pe o coordonată fermă devine regulă de căpătâi. "Nevoia" sau "dorul de ducă" va fi corolarul filozofiei circumscrise unui singur cuvânt:*Altceva*

"Şi acest *Altceva* e patima fatală a omului". [11]

Alegând paradigma lui *Altceva*, gânditorul pledează pentru o filozofie a "posibilităţii nesfârşite" interpretabilă ca imposibilitate de a se fixa:

"Nu-i loc sub soare ca să mă reţină şi nici umbră să mă adăpostească, fiindcă spaţiul devine vaporos în avântul rătăcirilor şi-n fuga nesăţioasă. Ca să rămâi undeva, ca să-ţi ai "locul" tău în lume, trebuie să fi împlinit miracolul de a te fi aflat în vreun punct al spaţiului, negîrbovit de amărăciune. Cînd te găseşti într-un loc nu faci decît să te gîndeşti la altul, încît nostalgia se conturează organic într-o funcţie vegetativă. Dorinţa de *altceva*, din simbol spiritual, devine natură."[12]

*Natura* despre care vorbeşte Cioran reprezintă aici firea omului, contradictorie în nestatornicia ei, concluzie la care ajunge după ce, în prealabil, a proiectat în fuga timpului fuga de sine:

"Copil, n-ai avut stare. Bătut-ai cîmpii. Te-ai vrut în afară, departe de casă, departe de-ai tăi. Clipeai zburdalnic spre marginea văzduhului şi rotunjeai cerul după măsura

[7]Nadeau M., in *Combat* din 29 septembrie 1949.
[8] Cioran E., *Exerciţii de admiraţie*, ed. cit., pag. 201.
[9]*Syllogismes de l'amertume* (1952), *La tentation d'exister* (1956), *Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964), *Le mauvais Démiurge* (1969), *De l'inconvénient d'être né* (1973), *Ecartèlement* (1979), *Exercices d'admiration* (1985), *Aveux et anathèmes* (1987).
[10]Cioran E. in Liiceanu G., 1995, op. cit., p. 56.
[11]Cioran E., 1991, *Amurgul gîndurilor*, Bucureşti, Ed. Humanitas, p. 111.
[12]Ibid., p. 25.

rîvnirilor nostalgice. Sărind din copilărie în filozofie, anii ţi-au mărit oroarea aşezării. Gîndurile au luat lumea în cap. Nevoia de ducă a intrat în noţiuni."[13]

De *dorul* sau de *nevoia de ducă*, Cioran este muncit chiar şi atunci când părea cel mai aproape de a se fi stabilit pentru totdeauna în locul proiectat odinioară ca idealul fixării: Parisul. Numai că, între timp, Parisul ideal lăsase locul unei metropole aflate în zona de crepuscul, de declin al unei civilizaţii care, odinioară, însemnase totul pentru el. Şi astfel, prin dorul de ducă, *departele* îl asaltează din nou. Nemulţumit de zădărnicia sorţii al cărei "stăpân înfrânt" se simte, este ademenit de fantasmele vârstei dintâi: întoarcerea în timp îi proiectează frânturi de început de drum când, cu elanul vârstei, se voia cuceritorul lumii:

"Cezar? Don Quijote? Pe care dintre ei, în înfumurarea mea, voiam să mi-l aleg ca model? N-are importanţă. Fapt este că, într-o zi, cândva, de pe un meleag îndepărtat, am pornit să cuceresc lumea, toate perplexităţile lumii..."[14]

Că plecând de la Paris Cioran a surprins lumea culturală prin delirul de luciditate cu care şi-a strigat neliniştile metafizice – ţine deja de domeniul evidenţei. Dar tot la Paris, aceeaşi luciditate îl va face să reconsidere valorile existenţei pe care le va dezlega de orice atingere a contingenţei:

"Cred astăzi că ar fi fost mult mai bine pentru mine dacă aş fi rămas ajutor de cioban în micul sat din care provin. Aş fi înţeles esenţialul la fel de bine ca şi acum. Aş fi fost acolo mai aproape de adevăr […] Ar fi fost mai bine să trăiesc în preajma animalelor, cu oamenii simpli, în speţă ciobanii. Atunci când mă duc în locuri cu totul primitive, deci când vorbesc cu oamenii simpli de tot, am mereu impresia că adevărul se găseşte la *aceşti* oameni […] Cultura, civilizaţia nu sunt necesare pentru ceea ce este esenţial. Ca să înţelegi natura şi viaţa nu trebuie să fii cult."[15]

Într-una din scrisorile adresate fratelui său Aurel, scriitorul avusese, încă din anii '70, premoniţia legată de autenticitatea adevărului existenţei, pe care îl ridică la rang de *adevăr ultim* al vieţilor noastre:

"Cu cât eşti mai primitiv, cu atît eşti mai aproape de înţelepciunea originară, pe care civilizaţiile au pierdut-o. […] Oricare cioban de la noi e mai filozof decât orice intelectual de pe aici".[16]

După ce a căutat şi găsit ţara de adopţiune, Emil Cioran a ales să se întoarcă – însă numai ca proiecţie ideatică – la origini, acolo unde omul, neatins de aparenţele binefacerilor tehniciste ale civilizaţiei, se aşază faţă în faţă cu propria-i imagine şi se lasă pradă dezarmantei sincerităţi. Dar ca să accepte calea întoarsă, era iminent ca mai întâi s-o ia "razna" (cuvânt desemnând o realitate care i-a fost atât de dragă ), căci numai astfel putea compara şi alege.

Alternativa lui *altceva* se dovedise absolut necesară ca să parcurgă şi drumul invers şi să sfârşească prin a se întreba, buimac şi resemnat, *Pourquoi avoir quitté Coasta Boacii?*

## BIBLIOGRAPHY

1.Cioran E., 1991, *Amurgul gîndurilor*, Bucureşti, Ed. Humanitas.
2. Cioran E., 1992, *Silogismele amărăciunii*, Bucureşti, Ed. Humanitas.
3. Cioran E., 1993, *Convorbiri cu Cioran*, Bucureşti, Ed. Humanitas.
4. Cioran E., 2003, *Exerciţii de admiraţie*, Bucureşti, Ed. Humanitas.
5. Liiceanu G., 1995, *Itinerariile unei vieţi: E. M. Cioran*, Bucureşti, Humanitas.

[13]Ibid., p. 104.
[14]Cioran E., *Silogismele amărăciunii*, Bucureşti, Ed. Humanitas.
[15]Cioran E., 1993, *Convorbiri cu Cioran*, Bucureşti, Ed. Humanitas, p. 154.
[16]Cioran E., 1995, *Scrisori către cei de-acasă* (Scrisoare către Aurel Cioran, 6 aprilie, 1972), Bucureşti, Ed. Humanitas.

6. Nadeau M., in *Combat* din 29 septembrie 1949.

# THE DESTINY OF THE ARTIST IN A TOTALITARIAN SOCIETY

**Liliana Truţă**
**Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea**

*Abstract: The study focuses on the way in which totalitarian space is configured in Bujor Nedelcovici's novel: The second messenger, a novel belonging to the black series of Romanian negative utopias. The character chosen by the author is a writer, which opens an opportunity for a broad meditation on the destiny of the artist in a totalitarian society. Bujor Nedelcovici prefers the debate of ideas, the essayist approach, to oniric symbolism or Kafkian formulas present in other novels of the same genre. The history of mankind has always been subjected to various dangers. Here, this danger is represented by the communist evil, which has the purpose of annulling individual value, by wiping the collective memory as well as through the perfect deconstruction of identity, while promoting false humanistic ideals.*

*Keywords: totalitarian space, negative utopia, memory, identity, the deconstruction of humanistic values*

*Al doilea mesager* este o carte scrisă în ţară de Bujor Nedelcovici în anii întunecaţi ai totalitarismului comunist, atunci când realitatea socială din România devenise deja o imensă ficţiune şi minciuna ideologică îmbrăcase proporţiile unei farse apocaliptice. Romanul a fost redactat între anii 1980-1982 şi, aşa cum mărturiseşte autorul său, a fost scris „ în deplină libertate", adică fără autocenzură, predată apoi câtorva edituri ce refuză publicarea lui. Trimis la Paris, romanul va fi publicat la editura Albin Michel, după care scriitorul suportă consecinţele: este destituit din funcţiile pe care le deţine, este pus sub urmărire şi i se refuză dreptul de semnătură. Urmare a acestor evenimente, scriitorul pleacă din ţară şi se stabileşte la Paris, iar romanul nu vede lumina tiparului în ţară decât în 1991, la editura Eminescu.

Nu întâmplător, scriitorul aşază în fruntea cărţii motto-uri din Apocalipsa lui Ioan. Unul dintre citate îndeamnă la consemnarea în scris a celor văzute, idee ce se află în strânsă legătură cu tema cărţii. În centrul romanului se află aventura unei cunoaşteri sumbre, trăite de către protagonistul care este scriitor şi, alături de care parcurgem treptele unei iniţieri întunecate într-o realitate postapocaliptică din care se ridică o nouă umanitate, cea a „mancurţilor". O experienţă pe care o trăieşte chiar cel ce, ca intelectual, încearcă cu disperare să-şi conserve până la capăt conştiinţa şi luciditatea prin scris.

După 11 ani petrecuţi în străinătate, scriitorul şi profesorul de literatură Danyel Raynal se întoarce, aşadar, în ţara sa insulară numită semnificativ Belle-Ile, mai nou şi Insula Victoriei, spre mirarea tuturor vechilor săi prieteni care văd în gestul său un act echivalent cu sinuciderea morală sau tentaţia autodistrugerii. Reîntâlnindu-şi vechii prieteni şi foşti colegi sau iubite, este frapat de aerul resemnat sau amorţeala, paralizia acestora, asistă ca martor la momente de autodenunţ din partea lor, află despre realităţi stupefiante, fără a avea însă putinţa de a le înţelege, pentru că noul sistem social pe care-l găseşte acum nu mai este bazat pe vechile metode, violent-represive ale sitemului, ci pe altele, mai sofisticate. Teroarea, aşadar, a îmbrăcat forme superioare, având, aşa cum va vedea mai târziu, abordări chiar ştiinţifice care desfiinţează total individualitatea şi orice urmă a interiorităţii umane.Oamenii fideli sistemului, constată el pe măsură ce se familiarizează cu noua realitate în care a plonjat, sunt denunţători doar decorativi, deoarece oamenii au ajuns să aibă o conştiinţă mult mai

înaltă ce elimină necesitatea reţelei de turnători, deja deveniţi destul de inocenţi atâta vreme cât s-a instalat nevoia de autodemascare.

Vizita sa iniţială la Micheline, fosta iubită pe care a abandonat-o la plecare marchează deja un semnal de alarmă: invazia râmelor şi omizilor pare un semn rău prevestitor, apoi întâlnirea sfârşeşte prin autodenunţul tinerei femei care a vorbit prea mult despre tulburătoarea realitate în care trăieşte de atâţia ani, „ o irealitate ce depăşeşte orice imaginaţie sau ficţiune", în care fiecare locuitor al Insulei a devenit propriul său gardian.

Avertismentele primite nu doar din partea femeii, ci şi din partea altora cere-i cer să se întoarcă de unde a venit fiindcă în curând va fi prea târziu, pălesc atunci când orgoliile sale de intelectual renumit sunt alimentate cu un şir de glorificări, atenţii şi promisiuni entuziaste din partea autorităţilor. Primeşte promisiunea publicării unei cărţi lăsate la editură înaintea plecării ( titlul e semnificativ: *Gânduri pentru mai târziu*), i se oferă suspect de uşor un post universitar la Facultatea de Litere, primeşte promisiunile unor facilităţi ce par să-l pună în condiţia unui privilegiat, însă toate acestea îi vor fi retrase pe rând ca să constate că n-a fost decât personajul unei farse sinistre. Singurul prieten pe care-l simte sincer şi autentic, în sensul de substanţial este Jean Elby, marginalizat social, dar care reuşeşte să-şi conserve umanitatea. El va da şi titlul primei părţi a romanului.

În această odisee a promisiunilor neconcretizate, eroul intră în adevăratul mecanism de funcţionare a acestei lumi, care îi este încă neînţeleasă şi parcurge căile întortocheate ale unei birocraţii ucigătoare, labirintice, kafkiene, menite să dizloce rezistenţa: toţi funcţionarii fac cu totul altceva decât ceea ce afişează, sunt „case cu două intrări", care dispar mereu când trebuie să dea explicaţii, prezenţi doar când fac promisiuni. Îşi dă seama că firele duc, în acest labirint, la Minotaur, cel aflat în centrul adevărat de comandă al întregului sistem: Guvernatorul. El este demiurgul desacralizat al acestei lumi apocaliptice, doar el poate scrie ficţiunea în care se mişcă personajele sale: oamenii ce compun societatea. Confruntarea cu Guvernatorul este, aşadar, aceea dintre doi scriitori de ficţiune, doi demiurgi creatori de lumi: unul prin mijloacele politicului, celălalt prin cele ale culturii.

Până în acest moment de întâlnire a scriitorului Danyel Raynal cu Guvernatorul, acţiunea romanului este foarte săracă în invenţie epică, având o desfăşurare mai degrabă eseistică, aproape jumătate din roman relatând doar întâlniri şi dezbateri ideatice, cu tentă eseistică, anunţând un roman de idei doldora de referinţe culturale şi construcţii ideatice, din care rezultă o întreagă filosofie de buzunar a totalitarismului comunist.

Primul moment cu adevărat semnificativ al primei părţi este întrevederea cu guvernatorul, adică prima înfruntare a Minotaurului. Danyel îşi dă seama, discutând cu acesta, că personajul puterii nu este lipsit de o anumită seducţie şi magnetism. Pentru că refuză să lucreze pentru el, Guvernatorul îi cere să plece de pe Insulă, ceea ce Danyel refuză şi acesta este momentul instalării războiului deschis între cei doi: scriitorul nu vrea să plece, deşi este avertizat că nu are cum să iasă decât învins din această confruntare. Încrederea în puterea salvatoare a scrisului rămâne singura armă pe care scriitorul simte că o deţine: „ Cât rezistă puterea în faţa unui individ care ţine în mână o carte..."

După traseul labirintic din prima parte, urmează aventura surpării şi a degradării: nu are loc de muncă, i se blochează conturile şi rămâne sărac, vinde tot ce are, i se ia şi o parte din casă unde sunt instalaţi chiriaşi, i se ia şi mâncarea primită la cantina săracilor, este bătut de către oamenii de ordine şi calvarul umilinţelor nu se sfârşeşte aici, pentru că el tot mai crede în puterea cuvântului. Ţine un discurs public în cadrul Congresului, difuzat peste tot, în toată Insula, un act de curaj prin care denunţă dictatura instalată şi alimentată de Guvernator, demascat ca o zeitate nelegitimă ce dispune de existenţa oamenilor de pe insulă.

Realitatea în care credea, Adevărul pe care Danyel încearcă să-l reveleze se surpă în momentul în care realizează că nimic din ce a spus n-a avut ecou în conştiinţele oamenilor care deja funcţionează ca nişte vase umplute cu un nou conţinut: „La cuvântări te pricepi, la

furtuni, ba!",îi spune apoi guvernatorul, continuând astfel: „Nu ştii s-o stârneşti şi nici să-i simţi apropierea!"[1]

Explicaţia apare în curând: dizidenţa este tolerată de către sistem tocmai pentru a oferi defulări eliberatoare, chiar există provocatori cu simbrie care declanşează acest mecanism prin care chiar şi revolta autentică poate cădea în derizoriu: perversiunea sistemului stă în faptul că, printr-un astfel de discurs revoluţionar, intelectualul devine în ochii opiniei publice un suspect agitator controlat de putere, discreditându-se singur. Figura scriitorului în totalitarism se ridică, în acest moment al romanului, la imaginea simbolică a unui saltimbanc-cerşetor care nu este ascultat de mulţime, o Casandră degradată care cerşeşte ascultare, un biet profet nebun alunecând în delir.

Căderea, degradarea se asociază însă la modul tragic cu luciditatea tipică intelectualului: cel care i-a judecat pe cei din jur pentru adaptarea la acest sistem social pervers şi distructiv, neînţelegând lipsa de reacţie a acestora, acum înţelege. Deznădejdea este absolută, umilinţa totală şi singurătatea devastatoare: în aceste momente Danyel primeşte nişte semne care îi strecoară în suflet o nouă lumină: când foamea îl stăpâneşte, primeşte patru mere de la copilul chiriaşei, căria îi plac mult poveştile pe care le spune: îi relatează acestuia legenda soldatului mancurt, căruia i se fură memoria, şi este făcut să devină un om-animal ce execută doar ordine, un captiv în propria sa minte. Legenda mancurtului apare diferit faţă de cea relatată în romanul lui Cinghiz Aitmatov: *O zi mai lungă decâtveacul.* Aşa cum observă Sanda Cordoş[2], dacă la Aitmatov mancurtul sfârşeşte prin a-şi ucide propria mamă, în romanul lui Bujor Nedelcovici acesta va fi ucis chiar de fiul său, din prea multă iubire, ca singura formă de izbăvire.

A doua parte a romanului se intitulează semnificativ: *Noul Mancurt*. Danyel apare într-o nouă postură: este consilier al Guvernatorului şi îşi ia un concediu în care simte nevoia să-şi recitească jurnalul scris în timpul internării la Institut. Printr-o incursiune diaristică, ni se înfăţişează etapele „mancurtizării" personajului, procesul metamorfozei prin care a ajuns un „om nou", specia umană reinventată de această societate bolnavă. Miza finală a acestei experienţe, ne dăm seama până la sfârşitul cărţii din confesiunile personajului, nu este revoluţia politică, la care Danyel renunţă, ci scrierea unei cărţi autenticiste care să descrie întreaga experienţă parcursă. „ Ideoterapia" practicată la Institut este o metodă ştiinţifică perfecţionată de profesorul Fontaine, având ca rezultat pulverizarea şi apoi recompunerea eului pentru a face din om o pură fiinţă colectivă.

Interogaţiile şi bănuielile protagonistului din jurnalul scris în acea perioadă vor avea răspuns mai târziu şi vor fi confirmate la sfârşitul terapiei:

„ Am cerut să fiu adus aici, de bunăvoie! Cum a fost posibil? Eu m-am dus spre ei, nu ei spre mine! Nu cumva ei ştiu ceva despre mine de care eu încă n-am aflat? Nu cumva în mine se află o dorinţă ascunsă de autodistrugere prin transformare? Poate eu vreau să fiu noul mancurt?"[3]

Aşa cum o spune la un moment dat dictatorul, în fiecare dintre noi există o slugă şi un împărat. Deşi, prin privilegiile care i se acordă scriitorului în lumea politicului, el s-ar putea crede împărat, el nu va fi cu adevărat decât tot sluga sistemului pe care-l slujeşte. Devenind un astfel de „împărat", ca om al puterii, Danyel crede că doar în cartea sa, în cealaltă ficţiune adică mai poate controla ceva. Se va dovedi şi aceasta tot o iluzie.

Dizlocarea ultimei rezistenţe în timpul ideoterapiei are loc atunci când i se înfăţişează întreaga realitate manipulată în care a trăit de când a venit pe insulă. Totul a fost dirijat de Institut, inclusiv revolta lui a fost indusă pentru a-l aduce acolo unde a vrut sistemul, de prietenul său Jean Elby s-au folosit pentru a-l aduce acolo unde voiau.O imensă pânză de

[1]Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991, p. 204
[2]Sanda Cordoş, *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007, p. 22
[3]Idem, ibidem, p.292

păianjen a manipulării reacţiilor şi gândurilor s-a ţesut în jurul lui, cu alte cuvinte cartea lui a fost scrisă, dar de către alţii. El n-a fost decât personajul-victimă, constată în final cu stupoare:

„ Poate în realitate sunt un simplu personaj dintr-o carte scrisă de profesorul Michel Fontaine? Cine este atunci cel care răspunde la numele: Danyel ?”[4]

Este momentul în care Danyel simte aureola mancurtului, ácele ce îi străpung mintea şi îi deformează memoria, ştie că a devenit o creaţie a cuiva, lucru întărit şi de profesorul Fontaine, mândru de munca sa ca un Pygmalion care se îndrăgosteşte de propria creaţie: „orice creator, spune el, îşi iubeşte creaţia.”

Interesant că, în timpul acestui proces de mancurtizare, Danyel scrie cartea acestei experienţe. Jean Elby moare în condiţii neelucidate, Danyel nu vede încă deznodământul, bănuind că acesta se află tot în fişele doctorului, cu un ultim efort de orgoliu încearcă însă să dea el singur sens celor întâmplate prin finalul ales de el, fără a putea afla niciodată dacă acesta este sensul inventat de el sau sensul ce stă deja scris...Personajele din carte sunt dirijate de Danyel, el este dirijat de Fontaine, Fontaine este dirijat de Guvernator. Oricât ar încerca autorul-personaj-narator să-şi salveze creaţia, el nu mai ştie cu precizie cât din ea este a lui şi dacă ea este cu adevărat scrisă de el. La propria lui viaţă a renunţat deja, aşa cum ne dăm seama în final, când apare Marcel, un alt prieten din grupul de intelectuali care s-a decis să revină în ţară după o îndelungată absenţă. Aşa cum Jean l-a aşteptat pe el în rezistenţa lui mută atâţia ani sperând că el va fi salvatorul, aşa şi el îşi ia rămas-bun de la Marcel cu această ultimă iluzie. Poate Marcel va rezista până la capăt...Finalul rămâne deschis, nu ştim care este soluţia sa finală: sinuciderea sau certitudinea că va fi ucis. Răspunsul pare să fie criptat în povestea mancurtului pe care i-a narat-o lui Gregoire, şi care este, oricum, moartea.

În analiza făcută celei de-a doua părţi a romanului, Sanda Cordoş[5] observă că aici, „în raport simetric cu prima parte a romanului, Raynal străbate un traseu cu semn schimbat, în urma căruia, de sub carapacea produsă de Ideoterapie, iese la iveală figura omului de altădată.”

În cele din urmă, singurul umanist adevărat al romanului rămâne Jean Elby, care, chiar în urma tratamentului pervers al Ideoterapiei, nu abdică de la valorile sale şi continuă să creadă în „ individ, relativism, opţiune, îndoială.”

Deşi trenantă sub aspectul său pur eseistic în prima parte, cartea se dinamizează mai ales în partea a doua, unde ritmul şi respiraţia epică devin mai alerte. Bujor Nedelcovici nu are suflu epic, el este mai acaparat de idei decât de construcţii ficţionale. De aceea, victoria romanului stă mai ales în crearea unei atmosfere în care sordidul, grotescul, imaginile simbolice coexistă. Simbolismul este însă nu unul de invenţie, pe temeiuri vizionare ca la A.E.Baconsky, poet ca structură, ci are la bază un conglomerat cultural inserat mai degrabă în retorica naraţiunii. Evident, de aceea romanul nu degajă impresia de coşmaresc delirant, cum se întâmplă în *Biserica neagră* a lui Baconsky, ci dă o puternică impresie realistă în care nici măcar tirania absurdului nu dizlocă realismul, îl face în schimb să pară halucinant...

## BIBLIOGRAPHY

*Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol. I, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

[4]Idem, ibidem, p.347
[5]Op. cit. p.22

Bogdan Creţu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

Bujor Nedelcovici, *Aici şi acum*, Editura All, Bucureşti, 1998

Ion Simuţ, *Reabilitarea ficţiunii*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004

Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

# ABOUT THE TRANSLATION OF THE NOVEL THE DISAPPEARANCE BY GEORGES PEREC IN ROMANIAN

**Simona Constantinovici**
**Assoc. Prof., Hab. Dr., Western University of Timişoara**

*Abstract: We propose to present, in this paper, some of the innovative stylistic techniques used by Şerban Foarță, in a particular case, the translation of an uncomfortable literary text, La Disparition by Georges Perec. This Oulipian novel, translated in Romanian in 2010 at the ART Publishing House, moves in a fertile, experimental area, the gravitational center of scientific discussions and research of the ability to translate an even value of the text or even overcome it. The absence of the letter e from Georges Perec's novel becomes a real challenge for the Romanian translator. Starting from this hybrid book, unprecedented in the history of French and universal literature, a representative solidarity is born between the writer who generates a new language, using various techniques, such as intertextuality, pastiche, paronomasia, and the translator who creates another language, through what we could call the unprecedented calligraphic commitment of the translatable act.*

*Keywords: Georges Perec, Şerban Foarță, translation, literature, lipogram*

**Argument**. Ne propunem să prezentăm, în această lucrare, în manieră stilistică și analitică, câteva dintre formulele traductive novatoare, utilizate de Șerban Foarță, într-un caz particular, cel al traducerii unui text literar incomod, care depășește în chip vizibil, asumat, limitele convențiilor stilistice, spațiul rigid al normelor, impunându-se prin constrângeri care pot deveni stimulatoare pentru imaginație. Exersat în mai multe genuri literare, inventator al unei scriituri curajoase, revoluționare în spațiul culturii autohtone, exersat, de asemenea, cu succes în traducerea unei literaturi greu de receptat, utilizator ca nimeni altul al cuvintelor, neobosit jongler cu subtilitățile lingvistice și stilistice ale limbii române, Șerban Foarță lansează, în spiritul proiectului său existențial și creativ, încă o provocare: traducerea textului semnat de Georges Perec, mai precis, romanul său oulipian, *La Disparition*. Tradus în română, în 2010, la Editura ART, această carte inedită deplasează discret, într-o zonă fertilă, experimentală, prin excelență, la lumina întrebărilor și răspunsurilor neașteptate, centrul gravitațional al discuțiilor și cercetărilor științifice asupra capacității traducerii de a egala valoarea textului sursă sau chiar de-a o depăși. Plecând de la această carte-hibrid, care a suscitat interesul traducătorilor din întreaga lume, ne-am gândit să trasăm principalele linii directoare ale demersului nostru, să etalăm mai apoi structurile și parametrii pledoariei deschise pentru traducerea stimulată, în creativitatea ei extremă, de o multitudine de constrângeri. Absența literei *e* din romanul lui Georges Perec nu este o tehnică literară inventată de scriitorul francez. Împrumutată din recuzita romancierului englez Ernest Vincent Wright (*Gadsby*, 1939), lipograma va face deliciul traducerii literare de o anumită factură și va anima receptarea textului narativ inedit, avangardist în provocările lui și elevat în contururile lui semantice. Urmând rigoarea modelului oulipian al scriiturii literare, Perec și traducătorul român vor parcurge în solidar calea revelațiilor lingvistice și, dincolo de orice constrângere, ei se vor găsi finalmente în căutarea unei libertăți paradoxale de exprimare, născute din teritoriul inhibant, generat de constrângere. E vorba, mai ales, de acele constrângeri formale care ating limba în toate palierele ei, prozodia, modalitățile de organizare a textului narativ și, prin ricoșeu, reflexele semantice ale limbii române.

Dacă Perec deschide literatura spre era potențialității, Foarță încearcă, ripostând elegant, să lanseze traducerea textului în română spre gamele virtuale ale imaginației și neauzitului. Astfel, pornind de la această provocare fără precedent în istoria literelor franceze, foarte apropiată de futurism, se naște o solidaritate reprezentativă între cel care creează o limbă, uzând de felurite tehnici, de intertextualitate, de pastișă, de paronomază și cel care creează, la rându-i o altă limbă prin ceea ce am putea numi angajamentul caligrafic al actului traductiv. E de la sine înțeles că o astfel de viziune, care încearcă să surprindă afinitățile creative, compatibilitățile structurale, performanțele traductive, raportat la orizontul de așteptare al celor două texte, va isca lecturi plurale, sistemice, întreținute de suflul impeturbabil al originalității și elitismului.

Scriitorul și traducătorul sunt exploratori de finețe în magma cuvintelor. Șerban Foarță, recunoscut ca un rebel al scriiturii, căruia nu-i sunt străine constrângerile lingvistice (a se vedea cum stăpânește legile prozodiei clasice, cum reinventează, prin calambur, sintaxa limbii române, cum o scoate din comun și o redefinește stilistic), se angajează în traducerea unui autor atipic, un dadaist polonez, de origine evreiască, Georges Perec, pentru care limba franceză devine un adevărat refugiu. S-a vorbit, probabil, în literatura de specialitate, de-a lungul timpului, de nevoia unei afinități, a unei compatibilități între autor și traducător. Poate mai mult ca-n alte cazuri, în dubletul Perec-Foarță, se poate observa această performanță, de a aduce la un numitor comun cele două travalii. Trebuie să-ți asumi jocul, să fii nonconformist și adversar al stereotipiilor în literatură, pentru a te aventura în lumea constrângerilor traductive. Italo Calvino spunea că Perec nu se aseamănă cu niciun alt autor. Am putea spune același lucru despre concitadinul Foarță. Aceasta înseamnă că nici nu pot fi traduși ușor. Scriitura lor scapă ca nisipul printre degete, este intraductibilă.

Virtuozitatea stilistică, depășirea limitelor la nivelul scriiturii, chiar și atunci când asupra lor acționează, ca o sabie deasupra capului, constrângerea, devine, la amândoi, un atu și o performanță. Autori de cărți încadrabile la exerciții de stil, adevărate jonglerii sau acrobații lingvistice, amândoi s-au exersat în nenumărate genuri și subgenuri literare, ba mai mult, au inventat subspecii, forme de scriitură care intrigă și fascinează deopotrivă. Pentru că au îndrăznit foarte mult, au și reușit să salveze, în forme inedite, limbile în care s-au exprimat.

Chiar dacă vorbim de o formă novatoare, experimentală, de literatură, nu e mai puțin adevărat că ea tinde să ajungă, ca toate romanele, vechi sau noi, la cititor, să fie parcursă cu ochi critici, competenți. Cărțile-hibrid scrise sau traduse de proteicul și inconfundabilul Șerban Foarță probează capacitatea individului-filolog de a-și depăși condiția, de a deveni performant, chiar și atunci când cuvintele, frazele te constrâng, te introduc într-un țarc. Despre lipogramă și alte, sofisticate, experimente literare va fi vorba în paginile ce vor urma. Despre caligrafii traductive și reorientări semantice.

*A caligrafia* ceea ce a fost scris în altă limbă înseamnă a privi în oglindă un text. Foarță pare că merge pe urma cuvintelor lui Perec, asemenea scribilor, a acelor copiști din Evul Mediu, care caligrafiau răbdători, umili, forma literelor. Aveau timp să caligrafieze, să se dedea la contemplare. Activitate istovitoare, tehnică, exercițiu, care poate deveni artă, la cei care reușesc să treacă pragul. Puțini la număr, e drept. Cei aleși. Poetul-calamburist traduce într-altă limbă, cântărește, selectează, interpretează, precum traducătorii în vechime. El vede ceea ce un ochi obișnuit nu poate vedea, acele ”tapiserii văzute din spate”, de unde se pot cerceta ”cusăturile” textului. A caligrafia un text, prin traducere, devine sinonim cu a-i lua urmele sau urma, a-l rețese, cu grijă constantă pentru păstrarea sensului. Textul sursă și textul tradus formează un tot, o entitate asemănătoare cu o minge aflată-n mișcare, în căutarea lecturii active, perfecte. Două jumătăți cu existență proprie care, prin alăturare, câștigă o nouă, o altă identitate, a unui întreg literar creat, parcă, la două mâini, funcțional, care trece granițele prezentului, re(de)plasându-se-ntr-un viitor incert, infinit, al receptărilor.

***Imbroglio.*** Anton Voyl – în jurul acestui nume, al personajului insomniac, se îmbarcă toate ciudățeniile narative din romanul avangardist, experimental, al scriitorului francez Georges Perec. *Dispariția* este romanul ieșirii din normalitate, al părăsirii voluntare a locurilor comune. În traducerea lui Șerban Foarță, cartea capătă noi sensuri, se reasamblează după legile semantice și lexicale proprii limbii române. Observăm însă că, privite comparativ, așezate pe două coloane, ca la un studiu aplicat, textele consună, comunică în spațiul generos al romanității lingvistice și culturale, iar traducerea devine o complexă privire în oglindă a textului sursă.

Este vorba, încă de la început, de un roman pe care personajul principal se chinuie să-l citească. ”Un imbroglio confuz”, cum scrie negru pe alb. Oricum ne-am raporta la acest termen, *imbroglio*, e clar că trimite la o situație complicată, la încurcături ficționale și, dacă ne referim doar la textele literare, *stricto sensu*, la ilizibilitate. Lui Șerban Foarță, acest scenariu i se potrivește ca o mănușă, el fiind recunoscut ca un admirator al cripticilor, practicând, nu de puține ori, cu succes, tehnica și arta funambulilor literari.

Astfel de cărți, dificil de a fi catalogate, ieșind acut din genul literar numit roman, ștergând programat granițele dintre feluritele specialități ale literaturii, trezesc interesul nu prin logica și perfecta structurare a narației, ci prin alambicatele schimbări de ritmicitate. Aparenta normalitate, în frazare, în construcția narativă, din primele pagini, se varsă-n indefinit, în sticloase, imperturbabile, adaosuri de sens și de personaje potențial decriptabile. Absența vocalei *e* modifică profilul francezei, ritmul frazării. Franceza apare, cumva, în urma acestei privațiuni fonice, prin pierderea unui sunet, a unui vocalism anterior, sincopată, durificată, mult schimbată. Ce înseamnă pierderea vocalei *e*, pentru limba franceză, pentru orice limbă romanică, de altfel? Perturbă tot sistemul morfo-sintactic, paradigmele verbale, jonctivele, răstoarnă sensuri, trezește la viață sensuri uitate, le reprogramează.

Foarță nu renunță la cuvintele utilizate de Perec, atunci când varianta în română îi permite acest lucru. Aplecarea spre formațiile lexicale neologice este evidentă și se impune de la sine, într-o astfel de caligrafiere traductivă, care nu exclude, ci subsumează ludicul, efectele acestuia la cititor. Ne aflăm parcă-ntr-o *montagne russe*, unde orice este posibil. Spre exemplu, *imbroglio*, termen cu frecvență mare, la început de roman, va fi reluat, ca un laitmotiv, va străbate incendiar textul, de la un capăt la altul. *Imbroglio* este termenul care, chiar prin alura lui exotică (putem să-l considerăm un exotism textual) definește statutul romanului *La disparition.* Romanul lui Perec este, rând pe rând, exotic, confuz, neadaptat, abstract, complicat. Romanul citit este ”un *imbroglio* confuz” (p. 17). Astfel, ”obscurului *imbroglio*” (p. 167), tramei ”unui roman stufos, planton înfrigurat, confuz, absurd (…)” (p. 20) va trebui să-i găsească traducătorul corespondentul cel mai potrivit în limba română.

**Imperiul superlativelor.** Pseudoprefixul aproximației, *cvasi-* (*cvasilaș*, p. 53; ”Un parfum subtil cu iz lasciv va fi plutit în luxul *cvasimagic* al alcovului afrodiziac.”, p. 251; ”– Scor nul, făcu Yvon în *cvasișoaptă*.”, p. 249), sau superlativelor pretențioase, livrești, construite cu *supra-*; *ultra-* (”apoi gusta băuturi dulci într-un salon *ultrasomptuos*”, p. 113; *ultranovator*, p. 116; *ultrașoc*; ”Olga, îmbrăcată *ultrașic*”, p. 198: ”Olga, dar, copilări la Davos, într-un sanatoriu *ultrașic* (…)”, p. 198; ”(…) o filă *ultraalbă* dintr-un album”; ”un ziar *ultrapopular*”, p. 250; ”O uniformă oxfordiană, tip tunică, va fi apărând dintr-un pulover raglan maro cu nasturi, 3, făcut din whipcord *ultrafin*.” p. 251; ”talia-i *suprasuplă*”, p. 191), traversează neostenit traducerea lui Foarță. O structură de superlativ inedit, cu termenii sudați devine, la p. 176, termenul *cvasifărănoimă*. Se poate observa, de asemenea, o bine strunită gradație în repetiție și folosirea paronomazei, ca figură de ambiguizare stilistică a textului. Repetițiile lui Perec devin reorientări semantice la Foarță. Enumerațiile face parte tot din recuzita ”aluatului care dospește și crește” neîncetat, impozant, aiuritor.

Prin intertextualitate, această tehnică a chemării unor personaje la scenă deschisă ori în filigranul semnificației, romanul lui Perec, experimentalul său excurs în arta scrierii,

devine și pretext de urmărire a unor scenarii întreţesute. Intertextualitatea este un mod clar de a arăta că textul său are precursori, urme de trecut, că e ţesut într-o pânză mai mare, a unei istorii literare universale. Thomas Mann, Ernest Hemingway, Marcel Proust, Dostoievski sau unele personaje (Swann, Karamazov, Moby Dick) creează la vedere sau în subsidiar punți în receptare.

În prefață, prin folosirea lui *e* în exces, traducătorul se răzbună. Discursul fragmentat, prin folosirea în exces a virgulei, dă seama de preţiozitate maximă, iar efortul lecturii e maxim. Traducerea pare, pe alocuri, că se afundă-n propriul ei semantism suprapus, supralicitat. Densitate stilistică, rețeaua infinită de semnificații intersectate trăiesc autonom, ca monadele. Foarță recreează o saga experimentală, oulipiană, cu țintă către literatura viitorului, un bildungroman sofisticat, cu un grad extrem de mare de indici culturali. Capcane vin la tot pasul, provenite din ambiguizare textuală, explicitare în răspăr, paronomază. Traducătorul român propune, de fiecare dată, soluții neașteptate de traducere a textului literar, ceea ce face din traducerea sa un adevărat manual de exemplificare și de înțelegere a contextelor traduse.

**Metalimbajul.** Explicațiile sondează adânc în mulajele narative prinse-n rețeaua sofisticată, experimentală, novatoare, a romanului francez. Astfel, în capitolul 18, asistăm la instituirea *metalimbajului*. Sunt rânduri care funcționează ca o mărturie a faptului că un roman restricționat nu pune frâu imaginației, ci o invită să-și construiască ziduri eterate, în care libertatea cuvântului, cu fațetele lui cunoscute (semnificant, semnificat), sparge granițe, obișnuințe, convenții sociale și lingvistice, de lectură și de, până la urmă, interpretare. Ceea ce se sugerează, subliminal îndemn, este că un astfel de text care-și descrie complicata orânduire, ilogica structură, care-și conține metadiscursul, de fapt, blochează accesul la o analiză tradițională și impulsionează, creativ, interpretarea lărgită, ludică, dar, în egală măsură, fenomenologică, teologică (a se vedea, în același capitol, referirile la Katun și Coran) sau combinatorie, alchimică.

Foarță, poetul, reinventează limba lui Perec, e tot timpul în plin proces de metamorfozare a formelor și semantismelor legate de structura formală a discursului literar. Un alt fel de abordare apare la traducătoarea lui Proust, Irina Mavrodin, deși amândoi sunt poeți la bază. Foarță decupează diferit fraza-sursă, reordonează textul astfel încât, la final, să vorbim de amprenta stilului deja consacrat. Poezia lui e calambur, e joc în slujba simbolurilor și tonurilor, ca-n muzică, aproape. Nu degeaba a scris o teză de doctorat despre Ion Barbu. A spune că amândoi, Mavrodin și Foarță, sunt poeți nu înseamnă că scriiturile lor consună, că avem o paradigmă de autori afini ori o paradigmă de traduceri literare asemănătoare. Efortul lor traductiv se desparte net, la un moment dat, deși limba în care se traduce rămâne aceeași. Ardoarea și stăpânirea cuvântului pot fi două coordonate care-i reapropie, le permite să se așeze de aceeași parte a baricadei. ”Dacă acceptăm că limbajul literar reprezintă plenitudinea, normalitatea, norma, iar limbajul vehicular, al comunicării, este, prin reducționismul său funciar, deviația, excepția de la normă, vom înțelege că, pentru traducătorul literar, știința poeticității este cel puțin la fel de importantă ca știința limbii străine din care se traduce.”[1]

La Foarță, vehement dușman al stereotipiilor lingvistice, al locurilor comune care îngroapă limba, textul lui Perec, deja complicat prin întreţeserea planurilor sub constrângerea provocată de absența vocalei *e*, dobândește un alt grad de complexitate, cu tangență poetică clară. Frazele sale, rod al unei sintaxe stăpânite ferm, dar și al unei debordante imaginații, se scriu potrivit unor principii extrase din recuzita poeziilor clasice. Avem ritm întotdeauna, altul decât cel instituit, prin felurite tipuri de repetiție, la Perec.

„Subiectivismul este un factor esențial în procesul traductiv. Traducătorul este ca un ghid de lectură. Astfel că o operă dată, tradusă de *n* traducători, va dezvălui tot atâtea lucruri

[1]Camelia Petrescu, *Traducerea – între teorie și realizare poetică* –, Timișoara, Editura Excelsior, 2000, p. 142.

noi. Fiecare traducător va surprinde şi altceva decât ceilalţi traducători. (…) În modelul procesului de traducere, aşa cum este el conceput din perspectiva ”comparativ-culturalistă”, rolul traducătorului este valorizat, astfel încât statutul său ar putea să se impună cu detaşare.”[2]

**Densitate stilistică.** În mod cu totul paradoxal, densitatea stilistică şi, implicit, semantică atrage după sine un efect de versatilitate textuală, de, aproape, volatilizare a textului. La Perec şi-n traducerea lui Foarţă, textul îşi autodistruge sensurile. În timp ce se scrie, cu concursul autorului/ traducătorului, se autodevoră, se şterge, cum se şterg frazele pe ecranul de computer, în era cyberspaţiului. Această senzaţie de permanentă destructurare a textului, prin construcţie de sens, paradoxal, demonstrează, de fapt, capacitatea textului de a se face şi desface la infinit. Rămâne bucuria scrisului, atât. La traducător, bucuria de a nu se lăsa acaparat de neantul scriiturii. De aceea, parantezele, schimbarea de tonalitate, de ritm, ca-n cele mai elaborate poeme, devin mărci ale unei traduceri infidele, căreia nu-i pasă, o traducere curajoasă, care conectează textul lui Perec mult mai bine la pulsul culturii universale decât ar face-o alte traduceri, care nu-şi permit luxul de a transgresa graniţele transpunerii fidele, corecte.

Acest fapt, al traducerii literale, se întâlneşte cu nevoia permanentă de a accentua, de a explicita, de a clarifica, de a dilata textul prin tehnica redundanţei. Ceea ce rezultă este o formă de ”traducăreală”. Peter Newmark, aflăm de la Camelia Petrescu, vorbeşte, în acest caz, de *hipertraducere*. E clar că Şerban Foarţă nu se înscrie în această paradigmă, a traducătorilor care practică traducerea ”comunicativă”, ”traducăreala”, adică. Fiind un perfecţionist (a se vedea tehnica din poeziile-calambur, stăpânirea până la sânge a punctuaţiei şi a topicii limbii române), chiar dacă rămâne fidel textului-sursă, se întâmplă să-l programeze semantic pentru ieşirea într-un spaţiu literar profund, de o poeticitate extremă. ”Deşi traductologii poeticieni optează pentru traducerea *semantică* – numită de Nabokov literală – traducătorii de proză, într-o măsură şi mai mare decât traducătorii de poezie, par să prefere ”comunicativitatea”.”[3]

În continuare, prezentăm în oglindă decupajele din cele două texte, pentru a putea să observăm mai bine apropierile sau decalajele formale şi semantice pe care le presupune traducerea de text literar:

| **Georges PEREC, *La disparition*[4], p. 47-48.** | **Şerban FOARŢĂ, *Dispariţia*[5], p. 51-52.** |
|---|---|
| ”ma conclusion s'imposait” | ”concluzia-mi, *justă*[6], s-a impus” |
| ”son propos n'aboutit qu'à vingt-cinq ou vingt-six notations: il broda sur cinq ou six points:” | ”or, istoria-i număra, cu totul, notaţii-n număr minim: 25-26[7]; abordă abia 5-6 lucruri:” |
| ”il fit un *portrait*[8] plutôt *fin* d'Aignan” | ”făcu *crochiul* lui Aignan, *cu un plaivaz*[9] *mai curând gingaş*” |

[2]Georgiana Lungu Badea, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2004, p. 90-91.
[3]*Ibidem*, p. 137.
[4]Georges Perec, *La disparition*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
[5]Şerban Foarţă, *Dispariţia*, Bucureşti, Editura ART, 2010.
[6]Adăugarea unui determinant, *justă*, pentru determinatul *concluzia*.
[7]Pentru a ”fenta” alfabetul din care lipseşte vocala *e*, traducătorul apelează la cifre, entităţi impersonale de structurare a enunţului, în ton cu constrângerile formulate de matematicienii oulipieni!
[8]Sublinierea unor cuvinte din cele două texte ne aparţine.
[9]Foarţă adaugă două vocabule noi, neidentificate în textul-sursă: *crochiu* şi *plaivaz*, modificând, astfel, la nivel semantic, fragmentul, căci portretul, sub pana lui, apare ca schiţat, neterminat, adică. În aceeaşi tonalitate, a modificărilor ghiduşe, apare determinantul *fin*, transferat *plaivazului*, în traducere, deci instrumentului cu care se obţine portretul.

| | |
|---|---|
| ”il campa à grands traits un Archiduc tout à fait saisissant (« un grand voyou, au poil ras, aux longs favoris roux »: on voit qu'il s'inspirait du *toubib* qui l'avait pourtant ragaillardi)” | ”al prințului Arhiducal constând în trăsături cu tușă groasă (un găligan ”cu părul ras, cu lungi favoriți roșii”: o poliță plătită gratuit tânărului doctor *ORL-ist*[10], datorită căruia trăia)” |
| ”il fignola, mais un trop court instant, l'amusant patois du *paysan finaud*[11] qui conduisit Aignan sur son ilot («Fouchtra pour la Catarina! Boudiou! Voilà un roussin qu'ira plus fraîchir son paturin au fournil, Jarnicoton!»)” | ”schiță sumar jargonul amuzant al țăranului, *luntraș al lui Aignan în ostrovul căinții*[12] *lui* (”Tu-i parastasu' mân-sa! Zău așa! Băi, Ăl-dă-pă-comoară,-d'tri ori ptiu!”)” |
| ”Car – ainsi l'a dit Zarathoustra – nul Sphinx n’a jamais fait son nid hors du Palais humain...” | ”Căci – așa grăit-a Zarathustra – nici un Sfinx nu și-a făcut nicicând culcușul în afara palatului uman…”[13] |
| **Georges PEREC, *La disparition*, p. 18-19.** | **Șerban FOARȚĂ, *Dispariția*, p. 17-18.** |
| ”Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. *Il alluma* Son Jaz marquait minuit vingt.” | ”Obosit, dar fără somn, Anton Voyl a aprins lampa: 00:20.” |
| ”*Il prit* un roman, *il l'ouvrit*, *il lut*; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.” | ”A luat în mână un roman. L-a răsfoit, dând a-l citi. Găsi că-i un imbroglio confuz, *și cam atât*. La tot pasu,-l agasa o vorbă, un vocabul, a cărui noimă n-o știa.” |
| ”Son pouls battait trop fort. Il avait chaud. *Il ouvrit* son vasistas, *scruta* la nuit. Il faisait doux. *Un bruit indistinct* montait du *faubourg*. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un *bourdon*, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un *chaland* qui passait.” | ”Puls ridicat. Călduri. A dat în lături vasistasul, scrutând în hăul nopții. Timp frumos. *Un zgomot indistinct, un murmur*, urca din *vasta panoramă*. Un zvon al unui clopot mai grav ca al înmormântării, mai surd ca al unui tocsin, mai profund ca al *balăngii-bas* răsună triplu, la doi pași. Canalul Saint-Martin avu,-ntr-o doară, un clipocit tânguitor, indiciu al unui *barcaz*.” |
| ”Sur l'abattant du vasistas, un animal | ”Prin vasistasul ridicat, intră o |

[10]Pentru *ORL-ist*, varianta traductivă, o abreviere, deci formație lexicală neologică, avem, la Perec, în textul-sursă, *toubib*, provenit din araba magrebiană (termen din argoul militar de secol XIX, semnalat în Maroc), cu sensul, precizat în *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, de ”medic militar”.

[11]FINAUD, -AUDE ”qui a de la finesse, de la ruse, souvent sous un air de simplicité”

[12]Fragmentul *qui conduisit Aignan sur son ilot* devine *luntraș al lui Aignan în ostrovul căinții lui*. Un determinant, adică, introdus printr-un pronume relativ, e convertit într-o apoziție: Aignan, anume luntrașul. Nu se mai recunoaște aproape nimic, în afara substantivului *ilot*, din ceea ce instituise vocabularul folosit de Perec. Limbajul traducătorului este eminamente poetic, prin urmare, cuvintele care-l compun provin din recuzita forte a poeților clasici, intrați în canon. *Ilot* semnifică ”insulă de mici dimensiuni; insuliță”. Intră în regim semantic de antonimie cu *ostrov*, termen folosit de Foarță, sudat semantic prin ceea ce urmează, ”al căinții lui”. Se mută cursorul semantic dinspre concret, spațiu geografic bine delimitat, înspre abstract, spre zona regretului, a indefinitului, a ezitantului teritoriu al puterii psihice. În astfel de convertiri traductive rezidă caligrafierile de care aminteam. Finețea și rigoarea imaginativă cu care se urmăresc trăsăturile adânci, profunde, unice, ale textualității românești și capacitatea de-a le schimba profilul fără a deforma alarmant, fără a schimonosi limba prin traducere.

[13]FIDELITATE față de textul lui Perec, la răstimpuri.

| | |
|---|---|
| au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artison, s'avançait, traînant un brin d'alfa. *Il s'approcha*, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal prit son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu l'assaillir.” | goangă, cu zona toracică în tonuri indigo, cu acul ca șofranul, nici gărgăriță, nici libarcă, ci rudă, mai curând, cu molia, târând cu caznă un grăunț. Anton s-a apropiat tiptil, dând să o facă zob cu palma, dar gâza-și luă,ntr-o doară, zborul, *intactă,-n pâcla nopții.*” |
| ”*Il tapota* d'un doigt un air martial sur l'oblong châssis du vasistas.<br>*Il ouvrit* son frigo mural, *il prit* du lait froid, *il but* un grand bol. Il s'apaisait. *Il s'assit* sur son cosy, *il prit* un journal qu'*il parcourut* d'un air distrait. *Il alluma* un cigarillo qu'*il fuma* jusqu'au bout quoiqu'*il trouvât* son parfum irritant. *Il toussa*.” | ”Bătu ușor marțial, cu policarul, în rama vasistasului, oblongă.<br>Căută-n dulapul frigorific un ditai bolul cu iaurt, îl agită și îl bău rapid. Calm, acum, luă loc într-un fotoliu, luă un jurnal și-l răsfoi distrat, cu un cigarillo-n colțul gurii, chiar dacă parfumul său îl irita.” |
| ”*Il mit* la radio: un air afro-cubain fut suivi d'un boston, puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour. Dutronc chanta du Lanzmann, Barbara un madrigal d'Aragon, Stich-Randall un air d'Aida.” | ”La radio, o muzică afro-cubană, apoi un boston, mai apoi un fox-trot și, în sfârșit, un cotillon adus la zi. Dutronc cântă din Lanzmann, Barbara, un madrigal după un op al lui Louis Aragon, Stich-Randall, o bucată din *Aida*.” |
| **Georges PEREC, *La disparition*, p. 193-200.** | **Șerban FOARȚĂ, *Dispariția*, p. 201-208.** |
| ”– Katoun, ou Katun, nom masculin indiquant *un chantillon graffitial* qu'utilisa la civilisation Maya, surtout au Yucatan. Il s'agit d'un modus significandi plutôt limitatif, valant surtout pour la transcription d'un dicton, d'un fabliau, d'un almanach, d'un ordo ou d'un factum au bas d'un bloc colossal ou d'un arc triomphal.” | ”– Katun, da, un Katun: substantivu-i masculin, indicând *o vagă dâră graffițială*[14]. Va fi utilizat-o civilizația Maya, mai mult în Yucatan. Katunu-i, așadar, un modus significandi mai curând limitativ, utilizabil în transcripția unui dicton, a unui basm, a unui răboj sau almanah, a unui fapt așa-zicând istoric în josul unui bloc magnific sau al unui mândru și *larg* arc triumfal.” |

[14]Interesant este determinantul *graffițial,-ă*, mai cu seamă prin păstrarea consoanei geminate *-ff-*, ca-n limba de origine, apoi, prin ”autohtonizarea” lui în africata *-ț-*. Sună pompos la Foarță, adaptat, cumva, decorului mayaș, misterios, indescifrabil, restrictiv.

| | |
|---|---|
| ”Il s'agit, pour la plupart, d'indications, portant toujours sur un comput approchant vingt ans, *ayant trait aux mois, aux lunaisons, aux saisons, aux filiations du roi, aux migrations, aux points cardinaux, mais l'on a parfois vu, sinon un roman, du moins, disons, un fait narratif sortant du pur transitif pour aboutir à l'art pour l'art..*”. | ”Un Katun constă în indicații asupra unor ani, cam 20 la număr, *în raport cu luna, cu lunația, cu primăvara, vara, toamna, iarna*[15]*, cu zodiacul*[16]*, cu filiația unui monarh sau a mai mulți, cu un punct sau altul cardinal, aducând, însă, când și cînd, a hronic, dacă nu chiar și a roman, în chipul unor narațiuni părăsind purul tranzitiv ca să ajungă la o artă pură, la ”l'art pour l'art”, cum ar fi spus Victor Cousin*[17] *...*” |
| ”Il s'affairait, jonchant *d'imparfaits graffiti, d'approximatifs brouillons dont il paraissait toujours insatisfait, nos tapis.* Il fumait ninas sur ninas, toussant, raclant son larynx. Il consultait, s'affolant, tout son attirail.” | ”Măsura odaia, lucrând fără răgaz. *Un graffito strâmb* lângă un altul, o ciornă aproximativă lângă o alta, nu mai bună, pătau cu alb covorul nostru. Fumau țigări subțiri, tot timpul, tușind cu glas hodorogit. Împrăștia, ca scos din minți, tot vraful, consultându-l insatisfăcut.” |
| ”L'on connaît sa transcription, mais non sa prononciation, car, *baragouin imparti à l'anticipation, à la divulgation, à la vaticination*, il s'assortit toujours d'occultations dont *la traduction n'appartint jamais qu'aux voyants, qu'aux chamans.*” | ”Transcripția-i nu-i o taină, pronunția-i, însă, da, căci, mormăit vaticinant, alias divulgatoriu și anticipativ, graiul acesta abunda în ocultații, traducția cărora va fi fost strictul apanaj al puținilor șamani sau vizionari.” |
| ”*Il nous souvint plus tard qu'alors alla s'obnubilant l'azur. L'horizon noircissait. L'on voyait courir d'alarmants nimbostratus.* On aurait dit qu'un ouragan allait surgir. *Un courant d'air soudain* cassa un vasistas. *J'ai* | ”Atunci nu, dar mai târziu vom fi fost siguri că orizontul albăstrui va fi ajuns să bată-n *păcuriu*[18], că nouri nimbostratus, alarmanți, obnubilau, curgând rapid, azurul. *Adăstam*[19] un uragan sălbatic. *Vântoasa*[20] va |

[15]Pentru *aux saisons*, se preferă înșiruirea numelor de anotimpuri, niciunul dintre acestea nebucurându-se de prezența vocalei *e* în structura lor.
[16]ADAOS: *cu zodiacul*.
[17]ADAOS: marcarea, prin ghilimele, a citatului/ trimiterii în *”l'art pour l'art”*, precum și însoțirea lui prin: *cum ar fi spus Victor Cousin,* pentru a păstra indicele cultural intact. Victor Cousin este numele unui filosof francez (1792-1867) căruia îi este atribuită sintagma de mai sus. Pornind de aici, am putea reconsidera scriitura lui Georges Perec din perspectiva *eclectismului* în literatură/ artă. Eterogenitatea stilistică, caracterul neunitar, inserțiile culturale, numele personajelor alias numele unor autori sau creații ale acestora. Instaurarea unor zone de glisaj stilistic, de derapare semantică, aspecte care frâng lectura. Interesant este faptul că, spre deosebire de alte traduceri literare, Foarță nu apelează la notele de subsol. E o tehnică de ținere sub control a traducerii prin adăugiri permanente, explicații etc., în chiar litera textului. De aceea, e posibil ca textul tradus să se dilate în comparație cu textul-sursă. Remodelarea sintactică, topica răsturnată, toate concură la crearea unui text care-și va găsi foarte greu hermeneutul. E asemenea acelor graffiti, reminiscențe grafologice ale populației mayașe, ale civilizației și culturii precolumbiene.
[18]*Păcuriu* este un formant lexical cromatic, extrem de rar folosit, de la *păcură* ”de culoarea păcurii, a petrolului; negru”. El apare într-un context cromatic: *L'horizon noircissait.* devine *orizontul albăstrui va fi ajuns să bată-n păcuriu,* iar *azur* e permutat pe poziția ultimă în traducerea lui Foarță, fapt ce-i conferă primatul în fraza respectivă.
[19]Foarță preferă să introducă acest cuvânt vechi, adăsta ”aștepta”, pentru exprimarea stării de așteptare de dinaintea furtunii. Accentul cade, astfel, pe cel care așteaptă, pe starea lui interioară, mai mult ca sigur, și nu pe iminența furtunii. În plus, secvența *On aurait dit qu'un ouragan allait surgir.* plasează totul în regim dubitativ, pe când, *Adăstamun uragan sălbatic*., secvența care face obiectul comparației, restrânge temporal acțiunea, tinde spre a se concretiza. Furtuna era așteptată, era sigur că ea se va declanșa.

| | |
|---|---|
| *dit tout bas « I am afraid ».*" | fi spart un vasistas[21]. *Știu că am trâcnit atunci toți 3.*"[22] |
| **Georges PEREC, *La disparition*, p. 302-305.** | **Șerban FOARȚĂ, *Dispariția*, p. 329-332.** |
| "L'ambition du «Scriptor», son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un *pouvoir* stimulant *sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot,* sur la façon du roman d'aujourd'hui." | "Ambiția "Scriptorului", ținta-i, propria grijă, grija-i constantă va fi fost, întâi, s-ajungă la un produs original și, totodată, instructiv, putând să aibă un *impact* stimulator *(privind construcția sau narația, afabulația, story-ul adică)*[23] asupra tipului romanului actual." |
| "Puis son propos lui parut amusant, sans plus; il continua." | "Apoi pariu-i păru unul nostim, așa că va fi continuat." |
| "Il y trouva alors tant d'abords fascinants qu'il s'y absorba jusqu'au fond, abandonnant *tout à fait moult travaux parfois pas loin d'aboutir.*" | "Trăind sub fascinația prinsorii, adâncind-o, își va fi dat atunci uitării, abandonându-și, *tom cu tom, opuri varii, o grămadă, cvasigata.*"[24] |
| "Ainsi naquit, mot à mot, *noir sur blanc*, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, *pour biscornu qu'il fût*, illico lui parut plutôt satisfaisant:" | "În chipul ăsta s-a născut, vocabul cu vocabul, *nigricoloruri supra alburi*, ivit dintr-un canon cu-atât mai aspru, cu cât va fi părut, întâi, unul ușor insignifiant în ochii ăluia citindu-l fără a ști soluția sa, un roman părându-i, *chit că,-ntru totul, straniu*, mai curând satisfăcător:" |
| "par l'humour *biscornu*" | "a unui umor *bizaroid*" |
| "puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantin (ou qu'infantil): son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation." | "își va fi potolit apoi, hrănindu-l, fără să și-l satisfacă, însă, niciodată, un constant instinct copilăros (dacă nu cumva și infantil): pătimașu-i gust, dorința și vocația acumulării, saturării, imitării, automatizării, citării, tălmăcirii *(sau, dacă doriți, tălmăcitării!)*."[25] |

[20]*Un courant d'air soudain* devine*Vântoasa*, cu tot ceea ce aduce în plan semantic cuvântul. *Un courant d'air* lasă în urmă sentimentul declanșării unei furtuni de proporții sau poate fi înțeles ca element anticipatoriu al acesteia.

[21]Repetat consecvent, substantivul *vasistas* "ferestruică", identic cu forma din franceză, din care, de altfel, provine, susține lista termenilor prin care autorul pare că vrea să transmită ceva legat de constructul romanesc. Ochiul din fereastră ar putea semnifica restrictivitate, caracter închis al scriiturii.

[22]MODIFICARE radicală. Ultima secvență este privată de prezența cuvintelor englezești. În schimb, frica e împărțită la trei, nu mai este centrată pe cel care povestește. *«I am afraid».* se convertește în românescul *am trâcnit*, în care persoana I singular și plural fuzionează, prin jocul identității formale existente la unele verbe în timpul flexiunii.

[23]Modalitate de a "păcăli", sintactic vorbind, textul, de a-l obliga să fie mai suplu, mai neîmpovărat. Paranteza decongestionează textul pentru că-i permite cititorului, prin caracterul său explicativ, să o ignore, să o trateze ca pe o substanță textuală independentă.

[24]Enumerații, linii semantice amplificate prin folosirea unor termeni rari.

[25]ADAOS paranteză față de textul lui Perec, semn că spiritul ludic al traducătorului român nu se dezminte. În plus, permanenta permutare a cuvintelor în șirul enumerativ permite o mai bună structurare la nivel morfo-sintactic.

| | |
|---|---|
| ”un *tour* symbolisant” | ”un *rost* simbolizant” |
| ”la *Loi* qui l'inspirait” | ”*Nomosul* său inspirator” |
| ”un produit prototypal” | ”un produs, *un artifact* prototipal” |
| ”pour la plupart” | ”-n ochii atâtor *simpatrioți*” |
| ”pour *lui*” | ”-n cazul *Scriptorului*[26] însuși” |
| ”bouquins pour qui il avait toujours rugi son *admiration*, sans pouvoir nourrir l'illusion d'aboutir un jour à un produit” | ”cărți sub a căror *vrajă* dânsul va fi rămas *(și a și spus-o cu toată gura și ritos)*[27], fără a fi nutrit iluzia că,-ntr-o zi, va să ajungă la o bucoavnă comparabilă cu-a lor:” |
| ”par l'incisif plaisir du *bon mot*” | ”cu bucuria incisivă a vr'unui *calambur abnorm*” |
| ”par l'attrait du narquois” | ”la cota *non plus ultra*” |
| ”du paradoxal, du stravagant, par l'affabulation allant toujours trop loin” | a unor așa mari magiștri având vocația malițiozității, a unui umor bizaroid, *a ambiguului joc lingvistic*, a paradoxului, *a insolitului total, ca și un har fabulatoriu fără limită, fără măsură*[28] |
| ”Ainsi, son travail, pour confus qu'il soit dans son abord initial, lui parut-il pourvoir à moult obligations:” | ”Încât travaliu-i, chiar dacă,-n incipit, confuz, *aidoma oricărui alt opuscul căruia abia i-ai călcat pragul*[29], i s-a părut că a răspuns, din plin, multor solicitări și obligații:” |
| ”il produisait un «vrai» roman” | ”dânsul a produs un roman-roman” |
| ”il participait, il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant *ab ovo* l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa” | ”dânsul participa, colabora la apariția unui scris mai viguros și abraziv, unul tăgăduind, *ab ovo*, improductivul substrat propriu unui Troyat, unui Mauriac, unui Blondin sau unui Cau, ca și cutărui mic cârpaci din Quai Conti sau *scribălău* la Figaro și brav conviv al Pavillon-ului Massa, *sălașul logografilor franțuji*,”[30] |

[26]ÎNLOCUIRE. Apare ca indice al experimentului literar. Trimiterea la actul scriiturii este cuprinsă în semantismul generic al termenului Scriptor. Dacă privim comparativ, acum, alte două contexte, de tipul: ”*Un bruit indistinct* montait du *faubourg*.” și ”*Un zgomot indistinct, un murmur*, urca din *vasta panoramă*.”, vom observa că traducătorul preferă varianta sintagmatică *vasta panoramă* pentru restrictivul *foburg*, un neologism de origine franceză (< fr. *faubourg*), în română, cu sensul ”periferie, suburbie”. *Panoramă* îl poate include sau nu pe *foburg*, depinde cum este privită priveliștea, asupra cărei realități se focalizează camera celui care privește. În plus, e fortificată prin determinantul *vasta*, deși, la nivel definițional, ea, priveliștea, panorama este largă. Adaosul acesta, redundanța, regăsibilă și la un pas mai sus, prin reluarea sintagmei *un zgomot indistinct* printr-un lexem care particularizează, *murmur*. Nu orice fel de zgomot, ci unul abia resimțit, pare să sugereze traducătorul. Pertinentă sugestia, dacă ne gândim că e timpul nopții, în care zgomotele străzii se estompează lent.

[27]ADAOS paranteză

[28]ADAOS, DEZVOLTARE A FRAZEI, DILATARE SEMANTICĂ, REDUNDANȚĂ

[29]Din nou, Foarță traduce supralicitând sensul, adăugând fragmente explicative, intensificând ritmul frazei.

[30]ADAOS. Traducătorul adaugă, la fiecare intrare de nume propriu, din respectiva frază, câte-o vocabulă: ”*cutărui mic cârpaci* din Quai Conti sau *scribălău* la Figaro și *brav conviv* al Pavillon-ului Massa”, deși, în textul-sursă, doar primul toponim beneficiază de vecinătate nominală (*un godillot* du Quai Conti). La Perec, *le godillot* prin semantismul său, se transferă, *in absentia*, și celorlalte toponime/ antroponime. Foarță preferă să modifice, la fiecare popas, trimiterea la o realitate proximă. Tripletul său nominal, inedit, ca întotdeauna: *cârpaci*, *scribălău*, *conviv*, lărgește apetitul pentru descrierea *in nuce* a unor realități. De asemenea, adaugă o

| | |
|---|---|
| ”l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli” | ”minunata forță inovantă a unui lucru *sau constructum narativ* părând astăzi muribund, chiar mort”[31] |

**BIBLIOGRAPHY**

FOARȚĂ, Șerban, *Dispariția*, București, Editura ART, 2010.
PEREC, Georges, *La disparition*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

CĂRȚI, STUDII, ARTICOLE
BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
BRĂESCU, Anca, *La pratico-théorie de la traduction chez Irina Mavrodin*, Suceava, Editura Universității ”Ștefan cel Mare”, 2015.
BURGELIN,Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
FOARȚĂ, Șerban, *Afinități selective*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
FOARȚĂ, Șerban, *Afinități efective*, București, Editura Cartea Românească, 1990.
GHIU, Bogdan, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, București, Editura Cartea Românească, 2015.
HECK, Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.
LUNGU BADEA, Georgiana, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004.
MARCUS, Solomon, *Jocul ca libertate*, Editura Scripta, 2003.
MARCUS, Solomon, *Paradigme universale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2016.
***, (Robert Șerban în dialog cu Șerban Foarță), *Narațiunea de a fi*, București, Editura Humanitas, 2013.
PETRESCU, Camelia, *Traducerea – între teorie și realizare poetică*, Timișoara, Editura Excelsior, 1999.

sintagmă nominală, ”sălașul logografilor franțuji”, inexistentă în textul-sursă, așadar, care funcționează ca o apoziție.
[31]DILATARE FRASTICĂ prin ADAOS DE SENS

# THE POWER TO WRITE AND THE PATH TO SPIRITUAL METAMORPHOSIS

**Elena-Camelia Biholaru**

**Lecturer, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: Our poïetic approach examines La Lettre sur le pouvoir d'écrire (1947) that Claude-Edmonde Magny wrote to writer Jorge Semprun. Our aim is to highlight the essayst's ethical and aesthetical stance on literary fiction and on the authentic experience of writing. After a thorough analysis of the creative process from the inside we will address written creation as witty metamorphosis able to sustain the production of a literary work and the evolution of the subject who is writing it.*

*Keywords: poietical approach, process of creation, correspondence, writing*

La problématique de la création, dans son acception traditionnelle, tributaire à Platon et, dans sa filiation, aux romantiques, emploie les notions de génie, talent, don divin, inspiration, muse inspiratrice plutôt pour occulter les ineffables du mystère de l'esprit créateur que pour définir les mécanismes d'un processus quantifiable. Dans la modernité, les réflexions se partagent les métaphores de l'indéfinissable et le prosaïsme de l'évidence, en insistant sur la grâce ou sur le métier. Ils existent pourtant des options qui se placent à mi-chemin pour redéfinir la question de la création littéraire du point de vue d'une conduite opérationnelle ou d'une expérience pratique. Claude-Edmonde Magny envisage le processus de l'écriture en tant que pouvoir d'écrire et elle choisit d'éclaircir le phénomène de la création à la lumière d'une une pratique spirituelle.

Le petit volume *La Lettre sur le pouvoir d'écrire* tient en estime les conventions du genre épistolier. Cette communication écrite, différée dans le temps, a pour émetteur Claude-Edmonde Magny (1913-1966) et pour destinataire Jorge Semprun (1923-2011). Les formules d'adresse, classiques et familières à la fois, réduites à une forme minimale, « Mon cher Jorge » et « Croyez-moi bien amicalement vôtre. Paris, février 1943 », font semblant de dissimuler le registre grave de cette question de l'esprit créateur. Le contexte biographique et historique est très chargé : en août 1945, Jorge Semprun vit des cauchemars angoissés, trois mois après son retour de Buchenwald, le camp d'extermination nazi (septembre 1943 – avril 1945) ; Claude-Edmonde Magny fait les dernières corrections pour son livre d'essais de critique littéraire *Les Sandales d'Empédocle.* La lettre est en effet lue par l'écrivaine elle-même lors d'une de leurs conversations sur l'écriture, la veille de la destruction d'Hiroshima.

Rédigée deux ans plutôt, en 1943, la lettre se veut à la fois une réponse et un jugement aux poèmes que Semprun écrivait. Elle fait partie d'une suite de réflexions que l'écrivaine, de dix ans son aînée, lui faisait part depuis 1939, la date de leur première rencontre lors d'un congrès d'*Esprit* (le père de Jorge Semprun avait été le correspondant général du mouvement personnaliste en Espagne). D'ailleurs, l'idéologie du mouvement et de la revue *Esprit*, revue des intellectuels catholiques, fondée en 1932 par Emmanuel Mounier, transparait parfois comme toile de fond de la conception de l'écrivaine sur la vocation spirituelle de l'homme et un certain type de conduite éthique :

« les personnalistes expriment sans doute davantage que leur conviction religieuse : ils trahissent peut-être leur besoin personnel de contrainte et l'angoisse qu'ils éprouvent à l'égard d'une liberté inconsciemment vécue comme l'abandon aux instincts qu'ils répriment. On sait que Mounier associe le libéralisme à l'absence de discipline extérieure et le redoute pour les ferments de jouissances instinctives qu'il discerne dans l'anarchie individualiste. Raillant les théoriciens libéraux, il dénonce aujourd'hui cette « volonté générale » qu'il qualifie d' « universelle et informe *libido politique* », image qui évoque bien le monde trouble des instincts. »[1]

Cette conduite éthique avertit précisément contre les périls de l'anarchie individualiste associée au règne des jouissances instinctives et suppose, implicitement, les exigences d'une discipline intérieure et extérieure, du corps et de l'esprit, tout comme les besoins d'une ascèse soumise aux lumières de l'esprit.

Deux ans plus tard après la lecture faite par Claude-Edmonde Magny, Jorge Semprun reçoit la version imprimée de la lettre, un exemplaire de l'édition originale, publiée en 1947 chez Seghers qu'il garde précieusement, en soi et sur soi – dans sa forme matérielle, comme une épître évangélique, durant toute sa vie :

« [la *Lettre*] ne m'a plus quasiment quitté. Je l'ai emporté avec moi dans toutes les circonstances de ma vie, y compris les voyages clandestins. » (*Lettre sur le pouvoir d'écrire,* Préface signée par Jorge Semprun, septembre 1993 : 11)

Cette lettre lance et engage Jorge Semprun dans une correspondance à part, poursuivie le long du temps, dont les réponses constituent en effet tous ses écrits, durant toute sa vie, depuis 1963 avec son premier roman, *LeGrand Voyage* (18 ans après sa libération du camp) et surtout avec son récit autobiographique de 1994, *L'Ecriture ou la vie*. Ses réponses sont autant de *Lettres* mises en œuvre sur la question de l'écriture par le biais du roman, de l'autobiographie, des essais, des récits ou des pièces de théâtre.

« [sa *Lettre*] était le seul lien, indirect, énigmatique, fragile, avec celui que j'aurais pu être : un écrivain. Avec moi-même, en somme, la part de moi la plus authentique, bien que frustrée. » (*Lettre sur le pouvoir d'écrire,* Préface signée par Jorge Semprun, septembre 1993 : 13)

La *Lettre* nourrit surtout le dialogue imaginaire entre les instances de l'écriture, le débat douloureux entre le moi qui vit et le moi qui écrit, le combat éternel entre l'être et le devenir, la conjonction entre le réel et le potentiel, entre le livre en train de se faire et le livre impossible. Elle signale tout aussi bien l'écart entre la hantise du livre et le déni de l'écriture, entre le projet d'écrire et le livre achevé, le choix entre le retour à la vie et le deuil de l'écriture. Ce sont en définitif tous les enjeux d'un débat sur l'authenticité et l'identité du moi en rapport direct avec le pouvoir d'écrire. Et autant d'acquis et d'accomplissements issus de la confrontation avec la mort et le Mal dans toutes ses formes, des conquêtes arrachées à l'impossible et à l'insoutenable.

Dans l'article « La littérature à Esprit (1932-1941) », Jean Yves Guérin résume le changement de perspective apporté par les nouvelles valeurs instituées par la revue-mouvement *Esprit,* dont Claude-Edmonde Magny devient une voix importante à partir de 1941 :

[1] Senarclens, Pierre de, *Le mouvement "Esprit"*: 1932-1941, p. 238, https://books.google.ro/books?id=LBnosqQr8b4C&lpg=PA235&ots=8ypy-iZKv_&dq=congr%C3%A8s%20d%E2%80%99esprit%201939%20mouvement&hl=ro&pg=PA238#v=onepage&q=congr%C3%A8s%20d%E2%80%99esprit%201939%20mouvement&f=false, page consultée le 22 janvier 2018.

« La littérature des années 1930 doit tourner le dos à celle, qui fut brillante mais gratuite et superficielle, des années 1920, être une littérature de temps de crise. L'introspection, le psychologisme, l'individualisme bourgeois ont fait leur temps. Il s'agit désormais de prendre le monde tel qu'il est, de le penser ou de le décrire pour le changer. Il faut passer de l'insignifiant à l'essentiel. »[2]

Pour Claude-Edmonde Magny, le passage de l'insignifiant à l'essentiel se fait à travers l'expérience authentique de l'écriture et la réflexion éthique et esthétique sur la création littéraire. Dans l'incipit du texte, l'écrivaine range sa *Lettre* dans le genre des « homélies » en justifiant son acte réflexif comme réponse aux scrupules de Jorge Semprun concernant sa vocation littéraire. Vu l'intention de publication de l'écrivaine, exprimée dès le début, le texte de correspondance personnelle, même s'il garde les marques d'une conversation et d'un entretien familiers, se transforme dans un discours d'édification à visée générale, un discours instructif et explicatif à la fois. L'homélie de Claude-Edmonde Magny instruit non pas sur les mystères de la foi et de l'Ecriture, mais sur les mystères de la création littéraire et exprime à la fois son crédo, sa foi « en la valeur du Livre » et l'importance qu'elle accorde à l'écriture dans la vie intérieure de l'homme – de l'écrivain. Dans l'ensemble du texte de la *Lettre*, le champ lexical du domaine religieux et celui littéraire, artistique se côtoient indéfiniment : écriture/Ecriture, mystères/Mystères, livre/Livre, foi/Foi.

Le thème principal de l'homélie est signalé par Jorge Semprun lui-même dans la préface de 1993 lorsqu'il met en lumière l'affirmation clé qui a entraînée des « effets décisifs » sur son « travail d'écrivain » : « Nul ne peut écrire s'il n'a le cœur pur, c'est-à-dire s'il n'est assez dépris de soi » (*Lettre* : 14). C'est par rapport à cette sentence qu'il focalise tout son engagement d'écrivain : « Je m'y efforce ». C'est à partir de cet adage solennel qu'il fonde son travail d'écrivain y fixant son principe d'action individuel (déjà éprouvé par les expériences recensées par Claude-Edmonde Magny dans la *Lettre*) afin de chercher sa formulation personnelle.

Dès le début de la première partie de la *Lettre*, l'essayiste trace le cercle large de son approche : « ce qui importe ici ce n'est pas le poème, piètre résultat, d'ailleurs indifférent mais seulement l'expérience intérieure qui l'a engendré » (*Lettre* : 16). L'affirmation nous permet d'identifier une filiation avec la théorie de Paul Valéry sur la création littéraire. Dans sa *Première leçon du cours de poétique au Collège de France* de 1937, celui-ci affirme que « c'est l'exécution du poème qui est le poème »[3] et manifeste son intérêt « à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait que la chose faite »[4]. Dans le cas de Claude-Edmonde Magny, c'est une stratégie d'exposition, car, entamant son développement argumentatif, elle s'en détache ironiquement : « Tacitement reprouvée par Rimbaud et par M. Teste, l'écriture rougit de sa matérialité, de son ostentation, de son impudeur, elle n'a de cesse qu'elle n'ait regagné – sans s'être fait trop remarquer – le néant dont elle n'aurait jamais du sortir. » (*Lettre* : 16) A cette étape de sa démonstration, l'essayiste tente de revaloriser à la fois l'expérience intérieure et la matérialité de l'écriture, l'acte et son accomplissement achevé, la thèse et son antithèse. En tant qu'agrégée en philosophie, en appliquant la méthode synthétique, elle s'efforce de réunir deux cas limites, deux principes voués à leur excès, en construisant une nouvelle représentation. Tout d'abord, l'essayiste fait une distinction nette entre « la valeur en soi de la littérature » et la possibilité de la littérature « pour une personne particulière ». Dans la *Lettre*, les enjeux de l'essayiste se séparent des objets d'étude de la critique et de l'historienne littéraires, car elle n'analyse pas

[2] Guérin, Jean Yves, « La littérature à *Esprit* (1932-1941) », *Fabula / Les colloques*, Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945), URL : http://www.fabula.org/colloques/document1819.php, page consultée le 22 janvier 2018.
[3] Valery, Paul (2002) : *Variété III, IV et V*, Editions Gallimard, Paris, p. 838.
[4] *Idem*, p. 829.

les critères et les degrés de la valeur littéraire des œuvres dans leur synchronie ou dans leur diachronie par rapport à une grille interprétative, mais elle examine l'écriture en tant qu'expérience personnelle, une expérience qu'elle vit dans l'absolu, dans l'absolu de sa personne :

> « Ecrire est la meilleure façon que j'ai trouvée ici d'intégrer une certaine expérience, de me « l'ajouter » véritablement, dirait M. Teste, de faire qu'elle soit aussi totalement à ma disposition, toute entière convertie en aptitude, comme la nage ou comme la locomotion. Il ne s'ensuit nullement que ceci soit valable aussi pour vous. » (*Lettre* : 16)

La série des actes qui définissent l'écriture, tels intégrer, s'ajouter, disposer totalement de quelque chose, convertir en aptitude – constituent en effet des degrés de la personnalisation. Ils désignent suggestivement les moyens et les opérations par lesquels, l'actant rassemble intérieurement, dans sa personne, un certain nombre d'acquis, il les fait siens physiquement et psychiquement, il les rejoint dans sa personne de la manière la plus intime au point qu'une certaine expérience fusionne avec l'existence de la personne. Il faut aussi remarquer le fait que la seule activité qui donne véritablement accès à la personnalisation, telle qu'elle est envisagée par Claude-Edmonde Magny, ou la meilleure façon de l'obtenir est redevable au travail de l'écriture, saisie comme un processus particulier. Dans son cas, il s'agit d'une solution personnelle, d'un choix personnel, mais aussi de l'exemple d'un maître qui partage avec son apprenti un ensemble d'expériences scripturales communes.

Dans cet entretien imaginaire, à force de les exposer, l'écrivaine revit par sympathie ce genre d'expériences scripturales (« je ne pouvais que sympathiser, moi qui autant que vous »), mais non sans se faire chaque fois un devoir de polémique afin de surprendre le détail significatif, l'essentiel qui fuit l'individuel. La dernière affirmation sert d'avertissement ou d'encouragement pour que l'apprenti fende sa propre voie afin d'intégrer l'expérience à son existence. Etant donné le délai de dix-huit ans écoulés entre le retour de Buchenwald de Jorge Semprun et la publication de son premier roman, la *Lettre* s'avère hautement prémonitoire. Dans cette représentation de la création littéraire, l'essayiste définit l'écriture comme un processus d'intégration et de conversion de l'expérience dans lequel la temporisation constitue un paramètre et un défi de taille, difficiles à calibrer.

Si l'écrivaine fait appel à son travail d'écriture, la critique et l'historienne vient compléter et élargir le champ des expériences scripturales en passant en revue une suite de titres d'ouvrages et de noms d'auteurs de la littérature française et universelle à valeur d'exemple. L'épistolière fournit à Jorge Semprun – et au lecteur potentiel qu'elle ne perd pas de vue – les principaux points de repère d'un aperçu avisé sur la création littéraire. Par le biais de ces points d'élection, elle construit en effet tout un réseau d'indices et de marques du travail littéraire. Sa lecture doublement focalisée sur le devenir de l'écrivain et sur le devenir de l'œuvre – lui permet en définitif de reconstituer un laboratoire de la création. Dans cet exploit inédit de restitution de l'expérience de création, elle se sert principalement de sa pratique de lecture des ouvrages proprement-dits, mais elle accorde aussi une attention spéciale à la correspondance des écrivains, aux témoignages des écrivains les uns sur les autres, quant à la personne humaine. Son but est de conforter sa perspective sur l'art de l'écrivain, sur les conditions et les exigences du faire créateur afin de proposer une radiographie sensible du processus créateur par le dedans.

Les lettres de Keats, les lettres de Rilke et les confidences de Semprun lui-même envers un de ses amis constituent pour l'essayiste les jalons pour « le dur et différent itinéraire, la *Salita del Carmel* qui a conduit chacun d'eux à la création poétique, et qu'on ne peut feindre d'avoir parcouru » (*Lettre* : 20). Elle propose ainsi une métaphore de la création

littéraire comme itinéraire à parcourir dont elle ne manque pas de souligner la difficulté et la différence spécifiques.

Les ouvrages proprement-dits et non pas les lettres où leurs épistoliers livrent un témoignage plus ou moins explicite sont la démonstration authentique et la preuve matérielle d'un enseignement spirituel, ils en constituent l'attestation non falsifiable d'un chemin de métamorphose spirituelle. *La Recherche du temps perdu* de Proust, *Malte Laurids* de Rilke, les poèmes *Ode à Psyché* et *A une urne grecque* de Keats sont pour Claude-Edmonde Magny autant de références pour illustrer ce qu'elle appelle « la gymnastique spirituelle » indispensable au processus créateur. Par ce terme, l'essayiste désigne plusieurs opérations à travers lesquelles le moi qui écrit se révèle par rapport au moi qui vit : remâcher volontairement les souffrances du passé pour s'en délivrer, trier et transfigurer autant les joies que les souffrances du passé, s'arracher à l'angoisse, projeter l'angoisse hors de soi, étaler au grand jour la détresse, mettre la détresse tout entière dans les choses, objectiver et matérialiser la détresse pour s'en séparer, faire une contemplation impuissante de toute la souffrance du monde, traverser une géhenne, un « aveugle purgatoire ». Dans toutes ces opérations, le moi qui écrit travaille une matière qui est l'expérience de sa propre vie, il manie et gère son propre vécu. Il « s'ajoute » cette expérience et effectue ainsi une intégration complète, intime dans le sens où cette expérience reste totalement à la disposition du moi par sa conversion en « aptitude » grâce à l'écriture, la « meilleure façon » d'exprimer et de fonder le moi, trouvée par Claude-Edmonde Magny.

A partir de la démarche de l'essayiste qui exemplifie sur plusieurs analyses de cas (Proust, Rilke, Keats), le travail de l'écriture apparaît comme un processus en évolution (la métaphore du chemin à parcourir), démarqué par quelques étapes dont on pourrait reconstituer une manifestation graduelle : mâcher, trier, étaler, se délivrer, s'arracher, se projeter, matérialiser, objectiver, contempler, traverser, transfigurer. Le sens qui s'en dégage est celui d'une édification et d'une spiritualisation. Le travail de l'écriture a comme attribut définitoire et condition obligatoire le grand « effort intérieur ». L'essayiste associe explicitement ce parcours avec les étapes d'une « expérience mystique », inhérente à toute « vie spirituelle », dont les principaux enjeux sont la création poétique et le devenir de l'écrivain.

Claude-Edmonde Magny passe en revue plusieurs questions dont Jorge Semprun se préoccupe, une fois lancé sur la voie de l'écriture, en essayant de lui répondre, de lui signaler les actes manqués, d'en identifier les causes et surtout de l'avertir contre les fausses réussites et la facilité apparente remportées dans le règne de l'écriture. Aux yeux de l'essayiste, ses pastiches « extraordinaires » de Mallarmé, en dépit d'une virtuosité étonnante, sont dépourvus d'« authenticité ». Nous insistons sur le fait que les causes qu'elle distingue ne sont pas redevables à l'art poétique (ensemble de règles et de conventions), mais au régime du moi qui écrit – par rapport à la langue, par rapport à sa propre évolution et par rapport au processus de la création. Son examen prend l'allure de quelques verdicts sévères. Jorge Semprun, dont la langue maternelle est l'espagnol, fait un travail en français en employant des mots où son âme ne peut pas « s'enraciner », des mots sans corrélation avec son enfance ou ses ancêtres. Il fait partie de la catégorie de « ceux qui se possèdent encore mal ». Il n'est « pas encore sorti des limbes de la création littéraire » et son faire « n'a de *gravité* au sens quasi psychique du terme ». Pour notre recherche, cette analyse particulière du moi qui écrit acquiert le sens d'une véritable radiographie de l'écrivain apprenti. Claude-Edmonde Magny cite d'autres écrivains qui ont pratiqué le pastiche (Catherine Pozzi, Lanza, Moréas et Chénier) et d'autres œuvres (*The Figure in the Carpet* de Henry James, *La Reine morte* de Montherlant, *Le Portrait de M.* de Wilde, *Parade* de Cocteau) dont elle se sert succinctement pour éclaircir le sens de l'authenticité en littéraire. Elle spécifie la notion d'authenticité par

opposition à l'exercice des maîtres « dans la coquetterie » et dans l'art de suggérer qui « font semblant d'être profonds » et « d'avoir quelque chose à dire ».

L'originalité de la démarche démonstrative de Claude-Edmonde Magny est d'interpréter la valeur de l'œuvre et l'écriture en fonction de la métamorphose spirituelle que cette pratique confère à l'écrivain. Ce critère lui permet d'en distinguer à la fois des écrivains « qui n'ont pas réussi à s'élever au degré de la vie intérieure à partir duquel la création devient possible » (*Lettre* : 23) et de préciser le but de l'œuvre d'art qui a « pour essence et devoir d'état le dévoilement, l'ostentation de [la] réalité intérieure que seul le mystique a le droit de taire » (*Lettre* : 24). L'évaluation des débuts de Jorge Semprun, confortée par d'autres cas à titre d'exemple, fournit implicitement les éléments d'une évolution du moi qui écrit, les aléas d'une quête scripturale, les épreuves d'une formationlittéraire qui nous permettent de reconstituer le profil inédit de l'écrivain néophyte. Pour l'essayiste, l'écrivain néophyte demeure dans un état flou et intermédiaire de la pratique scripturale (les limbes de la création), il n'est pas capable d'atteindre la profondeur des choses ni le degré suffisant de l'élévation spirituelle. Cet état constitue une étape préliminaire dont la mise est le travail de la vie intérieure afin d'obtenir l'authenticité littéraire.

Claude-Edmonde Magny offre une suggestion concrète à l'écrivain apprenti :

> « se rattacher en quelque façon à ce qu'il y a d'essentiel en vous, à cette chose que vous voulez plus que tout – mais dont vous ne savez pas encore quelle elle est. » (*Lettre* : 20).

La recommandation confirme la vision du mouvement personnaliste concernant le devoir de passer de l'insignifiant à l'essentiel. L'opération implique une forme d'ascèse et une initiation assumées. Par l'ascèse, le sujet se détache de tout ce qui est contingent, futile, frivole, léger, dérisoire pour se rattacher à l'essentiel, dans le registre fort de la gravité. Dans l'initiation, le sujet manifeste un vouloir absolu et un engagement complet (« vous voulez plus que tout ») car il doit avancer sans connaître, chemin faisant, le résultat final (« vous ne savez pas encore quelle elle est »). Il faut supposer que la dynamique de cette métamorphose est soutenue et alimentée précisément par le rattachement à l'essentiel, consubstantiel et inhérent à la personne (« en vous »). L'approfondissement de soi et l'écriture authentique vont de pair avec cette forme de rattachement à l'essentiel. La maîtrise de soi, la bonne possession de soi, l'inscription ou l'entrée dans le registre grave du travail psychique, l'élévation spirituelle constituent pour l'essayiste les éléments clé d'une métamorphose spirituelle.

Chez Claude-Edmonde Magny, le spécifique de l'activité de l'écrivain consiste dans cette forme d'élévation spirituelle que le sujet pratique à travers l'écriture comme une étape préliminaire et une condition permanente. Le sujet accomplit un processus d'intégration et de conversion de l'expérience. La confrontation avec l'expérience construit la réalité intérieure. Le pouvoir d'écrire est la mesure de cette évolution et de cette élévation du sujet qui vit et qui écrit. La matière de ce travail et également la matière de l'œuvre à venir est la réalité intérieure, plus précisément son dévoilement. Pour l'essayiste, l'essence même de l'art réside dans le dévoilement de la réalité intérieure. Ce « dévoilement » ou cette « ostentation » de la réalité intérieure lui sert d'ailleurs pour distinguer entre le mystique et l'écrivain qui partagent les deux une expérience spirituelle : l'un a le devoir de la taire, l'autre de l'exprimer.

L'essayiste envisage le travail de création littéraire en tant que pratique scripturale gérée par le pouvoir d'écrire que le sujet obtient grâce à une ascèse préalable à l'écriture. La fonction maîtresse de cette ascèse est d'engager les forces profondes de l'être, d'engendrer une conduite authentique et de certifier la consécration du sujet dans l'espace écrit.

Excédant l'épistolaire, le discours d'édification pour l'écrivain apprenti de Claude-Edmonde Magny met en scène une réflexion éthique et esthétique sur la création littéraire où la pratique scripturale a la forme particulière d'une métamorphose et d'une gymnastique spirituelles, capables de soutenir la production d'une œuvre littéraire et le devenir du sujet qui écrit.

## BIBLIOGRAPHY

Anzieu, Didier (1981) : *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris.

Dufrenne, Mickel, sous la direction de (1994, 1996) : *Recherches poïétiques*, Tome I, II *Le Matériau*, Collection d'esthétique, Editions Klincksiek, Paris.

Magny, Claude-Edmonde (2012) : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, avec la Préface de Jorge Semprun de septembre 1993, Climats, Flammarion, Paris.

Mavrodin, Irina (1982) : *Poietică şi poetică*, Univers, Bucureşti, ed. 2, Scrisul Românesc, Craiova, 1998.

Mavrodin, Irina (1999) : *Uimire şi poiesis*, Scrisul Românesc, Craiova.

Mavrodin, Irina (1994) : *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Eminescu, Bucureşti.

Passeron, René (1966) : *La Naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Editions ae2cg, Paris.

Passeron, René (1989) : *Pour une philosophie de la création*, Editions Klincksieck, Paris.

Semprun, Jorge (1994) : *L'écriture ou la vie*, Editions Gallimard, Paris.

Valery, Paul (2002) : *Variété III, IV et V*, Editions Gallimard, Paris.

**Sitographie :**

Guérin, Jean Yves, « La littérature à Esprit (1932-1941) », Fabula / Les colloques, *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1819.php., page consultée le 25 janvier 2018.

Senarclens, Pierre de, *Le mouvement "Esprit": 1932-1941*, p. 238, https://books.google.ro/books?id=LBnosqQr8b4C&lpg=PA235&ots=8ypy-iZKv_&dq=congr%C3%A8s%20d%E2%80%99esprit%201939%20mouvement&hl=ro&pg=PA238#v=onepage&q=congr%C3%A8s%20d%E2%80%99esprit%201939%20mouvement&f=false, page consultée le 22 janvier 2018.

# CANDIDE OR OPTIMISM BY VOLTAIRE: NARRATIVE PERSPECTIVES

**Ana-Elena Costandache**
**Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați**

*Abstract: The originality of Voltaire's creation has always found its "roots" in the experiences of life and society of its time. Leading his life in a world of injustice and power, the writer-philosopher has made it the source of inspiration for his stories. Thanks to his style of presenting the facts and the interest in cultivating a new kind of writing, which considers many areas, Voltaire is still a very controversial author. As a result, we choose the philosophical tale Candide or Optimism, in order to make a fine analysis of the art of narration, the style very diversified and the technique of surprising the registers of language.*

*Keywords: writing style, language, philosophy, storytelling, criticism.*

Né à Paris en 1694, sous le règne de Louis XIV, François Marie-Arouet (Voltaire) a gardé l'esprit des affaires et l'ambition d'être comme tous les nobles de son temps. Appartenant à une famille qui, depuis des générations, a accédé à une importante fortune (son grand-père était marchand drapier), le jeune garçon, futur écrivain, a reçu une éducation mondaine, humaniste et une culture classique. Grâce à son intelligence, son goût esthétique et sa vocation pour les lettres, ses maîtres l'ont encouragé à écrire. Il est important de préciser qu'il a manifesté un intérêt particulier pour les réalités de son époque, réalités qu'il a transposées dans ses contes philosophiques et dans sa riche correspondance, même si toute son œuvre présente, à travers des procédées de style (tels que la parodie et la satire), les défauts et les injustices du XVIII$^{ème}$ siècle.

Dans ses écrits, Voltaire a peint des univers où l'individu devait avoir contact, tout d'abord, avec le malheur, afin d'arriver, finalement, à être heureux avec soi-même. Ses personnages comprennent qu'ils sont des élus de la Providence et que, pendant la vie, tout se passe avec un but bien défini.

Au début de sa carrière, Voltaire a connu le succès dans une forme plus complexe. Doué d'un talent brillant, admiré par tous, il gardait une sorte de bonheur personnel lié à l'idée qu'il faut tirer profit de tout ce que la vie terrestre lui offrait. C'est là l'idée de son poème *Le Mondain*, écrit en 1736, grande preuve d'un optimisme troublant : « Le paradis terrestre est là où je suis. »[1], idée qui revient de manière récurrente à la fin de son conte philosophique, *Candide ou l'Optimisme*.

*Candide* est le résultat d'une expérience humaine absolue. Avant de commencer l'étude de l'œuvre, il faut prendre connaissance de ce qui l'a mené à renoncer à la philosophie optimiste, en abordant un pessimisme confus de son conte. Après être devenu historiographe du roi, poète officiel, membre de l'Académie française, sa vie prend une tournure un peu implacable : de nombreuses déceptions qui l'affectent profondément. Sa santé lui donne des problèmes qui l'inquiètent, ses ennemis l'attaquent, la cour veut l'oublier. Pourtant, il ne se laisse pas accabler et, dans *Candide*, Voltaire ridiculise la théorie de Leibniz

[1] Voltaire, *Le Mondain*, poème écrit par Voltaire en 1736, http://www.cndp.fr/archive-musagora/agedor/textes/francais/Voltaire.pdf

en même temps qu'il dénonce les injustices humaines et la sottise. En faisant tout cela, son œuvre se transforme dans un récit réaliste, pénétré d'ironie et de satire.

*Candide*, « roman philosophique comme Zadig, est d'une invention plus libre, d'une inspiration plus âpre, d'un ton beaucoup plus cru »[2]. L'œuvre se présente sous la forme d'un récit à la troisième personne, avec un narrateur anonyme. L'auteur a voulu prendre distance de l'histoire en affirmant que son œuvre était écrite par un auteur allemand inconnu : « traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph. Avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du docteur lorsqu'il mourut à Minden l'an de grâce 1759 »[3].

La formule qui ouvre le conte fait penser aux contes traditionnels : « Il y avait en Westphalie… » Il ne s'agit pas d'un conte proprement-dit, mais au contraire, c'est l'histoire aventureuse d'un jeune homme à travers le monde et d'une discussion philosophique sur l'idée de l'optimisme.

Grâce à la tonalité neutre, la perspective narrative devient objective. Voltaire écrit de manière brève, sobre ; il reproduit des dialogues dans leur forme pure et n'intervient pas avec des opinions ou des jugements personnels. Le lecteur découvre tout seul les événements terribles qui y sont présentés. Des faits possibles, mais surtout vrais, car Voltaire n'invente rien : le tremblement de terre de Lisbonne, l'Inquisition au Portugal, les villes et les villages de toute l'Europe, qui sont brûlés ou nom du droit public, les viols des militaires qui sont tolérés, le jeu et la tricherie qui sont partout dans les salons parisiens. L'auteur a écrit et surpris en détail ces aspects-là suite à une documentation sérieuse, fait qui offre l'authenticité à son conte. La chronologie des faits devient un mélange de différentes périodes historiques racontées à la hâte, ce qui empêche le lecteur de se poser beaucoup de questions. On quitte le réalisme pour une sorte de surréalisme comique ; toutes les coïncidences invraisemblables et les grossissements deviennent possibles et causent de la peine, mais toutes semblent naturelles. On a parfois la tentation de crier à l'absurde, mais l'impression de l'absurde pourrait nous guérir de l'optimisme heureux et de l'harmonie préconçue. C'est pour cela que la présentation des péripéties tourne le conte vers la satire grâce à l'objectivité proposée.

La critique et l'ironie sont évidentes dans le texte, à travers des insinuations et des sous-entendus. L'art du narrateur est de ne pas exprimer ouvertement ce qu'il pense, mais de laisser le lecteur découvrir tout seul les sens cachés des mots et des faits. Il ne se manifeste jamais explicitement, mais il dirige le meilleur détail pour indigner le lecteur. Un bon exemple serrait le chapitre III qui décrit le conflit des Bulgares et des Arabes : Voltaire ne se prononce jamais contre les horreurs du combat mais au contraire, il reste objectif et distant. Il approuve la logique de la guerre et commence à admirer la beauté des deux armées avant la bataille : « Rien n'était si beau, si leste, si brillant et si ordonné que les deux armées. » Il est bien évident que Voltaire veut dénoncer le cynisme de l'optimisme philosophique, adopter le point de vue de l'adversaire et justifier une proposition fausse, ce qui mène à une ironie incontestable.

L'auteur utilise les procédées de l'ironie telles que la distanciation et le jeu sur les causalités. Quant à la distanciation on découvre une double vision : la première vient du personnage naïf et optimiste qui prend la réalité dans une manière euphorique ; la seconde vise la distance ironique, car l'auteur et le lecteur ne partagent pas l'illusion du protagoniste, Candide. Donc, les « deux hommes habillés de bleu » du chapitre XXIII ne sont que des vulgaires recruteurs. Dans le chapitre III l'auteur décrit, en quelques mots, la guerre qui ruine l'illusion optimiste sur sa beauté et sa logique : « enfer », « boucherie ». Le tableau est cruel, on voit mourir « des femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leur mamelles sanglantes. » L'ironie représente le contraste entre les paroles et les faits ou les actes, ce qui

[2] Flandrin, Louis, *Voltaire. Œuvres choisies*, Librairie Hatier, Paris, 1920, p. 723.
[3] Toutes les citations du conte sont extraites de Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, édition René Pomeau, Nizet, Paris, 1963.

donne un comique nié aux intentions de Pangloss et de Candide. Dans le chapitre V une terrible tempête provoque un naufrage et la mort de la plupart des passagers, alors que Pangloss propose un aphorisme optimiste, « tout est bien ». Voltaire utilise toutes les ressources du langage et, pour créer un effet de bizarrerie, il utilise fréquemment l'antiphrase, figure qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Dans le chapitre II Candide demande aux soldats bulgares « qu'on voulût bien avoir la bonté de lui casser la tête » et « il obtint cette faveur », tandis que, dans le chapitre XXIII, le protagoniste assiste à l'exécution d'un amiral : « quatre soldats postés vis-à-vis de cet homme, lui tirèrent chacun trois balles dans le crâne, le plus paisiblement du monde. »

En ce qui concerne le jeu des causalités, Voltaire établit des relations illogiques pour mettre en évidence l'absurde. Dans le chapitre XXIII, Candide demande : « – Pourquoi tuer cet amiral ? », « – C'est lui, dit-on, parce qu'il n'a pas fait tuer assez du monde. » Voltaire joue sur les causalités courtes et, dans la même lignée de causalité aberrante s'inscrivent la France et le Canada qui sont en guerre « pour quelques arpents de neige vers le Canada ». (Il ne s'agit pas, donc, de véritables raisons de ce conflit).

Dans *Candide*, Voltaire parvient à instaurer des liaisons trompeuses entre les événements. Dans le chapitre I, par exemple, M. le Baron « était l'un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait des portes et des fenêtres. » Des fois l'auteur fait des inversions entre cause et effet. Ainsi les « sages » de Lisbonne décident-ils de procéder à un auto-da-fé, alors qu'il n'y a pas d'hérétiques. Mais, parce qu'ils ont décidé l'auto-da-fé, ils se mettront à la recherche des coupables pour en faire leurs victimes. Et on pourrait multiplier les exemples : *Candide* présente à chaque instant des phrases ironiques, véritables armes de combat contre tout ce qui révolte l'auteur. En outre, il ne faut pas oublier que le choix des noms propres suffit souvent à ridiculiser un personnage : Pangloss est « toute langue », le négociant Vanderdendur a effectivement « la dente dure » en affaire. Dès le premier chapitre, l'enseignement du précepteur Pangloss se définit comme un « métaphysico-théologo-cosmolonigologie », terme ironique par sa longueur pédante et son jargon, mais aussi par sa fin, où l'auteur porte un jugement peu complaisant sur les naïfs qui disent de telles sottises.

Le style de l'écriture de Voltaire est très diversifié. Il s'agit d'une langue simple, d'une écriture alerte et variée, d'une verve comique et burlesque ; telles sont les caractéristiques essentielles du style de Voltaire. L'auteur recourt aux ellipses, en échappant ainsi aux dangers de l'éloquence verbale. L'incohérence et l'optimisme du monde apparaissent et le rythme rapide des événements entraînent le lecteur dans un tourbillon de scènes qui se suivent vite. Si, au début du conte, Candide est chassé du château, quelques lignes plus loin dans l'œuvre il se retrouve enrôlé dans l'armée des Bulgares, alors qu'au chapitre V, le héro est en route : « À peine ont-ils mis le pied dans la ville […] qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas. » Il n'y a aucun temps mort dans le récit, car les faits semblent être, parfois, concomitants. Après avoir été maltraité par les Inquisiteurs, Candide « s'en retournait, se soutenant à peine […], lorsqu'une vieille l'aborda » (chapitre VI). Les indicateurs temporels jalonnent la narration pour en précipiter le rythme : « le lendemain » : « Candide, tout transi, se traîna *le lendemain* vers la ville voisine » (chapitre II) ; « déjà… quand » : « Il avait *déjà* un peu de peau, et pouvait marcher, *quand* le roi des Bulgares livra bataille au roi des Arabes » (chapitre II) ; « bientôt » : « La vieille reparut *bientôt* » (chapitre VII) ; « aussitôt » : « *Aussitôt*, Candide selle les trois chevaux » (chapitre IX) ; « sur-le-champ » : « Le sergent alla *sur-le-champ* rendre compte de ce discours au commandant. » (chapitre XIV) ; « sans perdre de temps » : « On envoya *sans perdre de temps* un vaisseau à leur poursuite » (chapitre XIII) ; « en un clin d'œil » : « Tout cela se fit *en un clin d'œil* » (chapitre V).

L'abondance des verbes au passé simple et au présent de la narration permettent à l'auteur de renforcer l'impression de rapidité ; par exemple, dans le récit de Cunégonde (chapitre VIII) : « Ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceau. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à le violer ; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux… » Cette célérité donne au texte une gaité macabre.

Le style du conte voltairien se caractérise par une large économie de moyens, avec une syntaxe simple et l'art de la touche approprié. On remarque, dans toute l'œuvre, la simplicité des phrases juxtaposées ou coordonnées par la préposition simple « et ». Un exemple convaincant serait la description du tremblement de terre (dans le chapitre V) : « Des tourbillons de flamme et de cendres couvrent les rues et les places publiques : les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent ; trente mille habitants de tout âge de tout sexe sont écrasés sous les ruines. » Les phrases subordonnés sont rares, réduites à quelques relatives ou complétives et, moins souvent encore, des circonstancielles, afin d'assurer une nuance de subjectivité ou un jugement implicite. Cette syntaxe contribue à une tonalité neutre de l'auteur, car les faits sont cités tel quels et nullement interprétés. Voltaire laisse au lecteur le soin de tirer ses propres conclusions, qu'il s'agit de décrire un personnage (« Cunégonde, âgée de dix-sept ans, était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante », chapitre I), d'exprimer des circonstances extérieures (« l'air d'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins du monde, et le vaisseau fut assailli de la plus horrible tempête à la vue du porte de Lisbonne », chapitre IV), de proposer un décor (la veille « mène Candide, par un escalier dérobé, dans un cabinet doré, le laisse sur une canapé de brocart, referme la porte et s'en va », chapitre VII), où d'évoquer un état d'âme (« Candide, chassé du paradis terrestre, marcha longtemps sans savoir où, pleurant, levant les yeux au ciel, les tournant souvent vers le plus beau des châteaux qui renfermait la plus belle des baronnettes », chapitre II).

Une autre technique du style de l'écriture de Voltaire est le jeu du langage. Les phrases de Voltaire semblent « s'amuser » surtout dans les dialogues : « Enfin mon Juif, intimidé, conclut au marché, par lequel la maison et moi leur appartiendraient à tous deux en commun. » (chapitre VIII)

L'utilisation des verbes au passé simple contribue ironiquement à la drôlerie : « Je vous dirai tout cela, répliqua la dame ; mais il faut auparavant que vous m'appreniez tout ce qui vous est arrivé depuis la baiser innocent que vous le donnâtes et les coups de pieds que vous reçûtes » (chapitre VII). Souvent aussi, les phrases relatives ou les circonstancielles ridiculisent divers adversaires de l'auteur, ou ajoute de l'ironie sur la prétention nobiliaire par exemple (la sœur du baron ne voulut jamais épouser l'honnête gentilhomme qui était le père de Candide, « parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et one quartiers », chapitre I).

Une place importante, dans le conte voltairien, l'occupe le style parodique. La parodie est l'imitation bouffonne d'une œuvre sérieuse dont on transporte comiquement le sujet ou les procédés. *Candide* reste une parodie des romans sentimentaux, fort appréciés au XVIII$^{ème}$ (*Pamela* de Richardson, *La vie de Marianne* de Marivaux, *Manon Lescaut* de Prévost), qui décrivent les aventures à conséquences multiples des êtres vertueux en proie à la passion amoureuse. Voltaire veut discréditer l'imagination romanesque et met le lecteur en condition de prendre distance par rapport à la fiction, en laissant le champ libre à la raison. Il emprunte le style emphatique des romans sentimentaux, caractérisé par des exagérations d'expression : « O mon cher Pangloss ! le plus grand des philosophes, faut-il vous avoir vu pendre sans que je sache pourquoi ! O mon cher anabaptiste ! le meilleur des hommes, faut-il que vous ayez été noyé dans le port ! O mademoiselle Cunégonde ! la perle des filles, faut-il qu'on vous ait fendu le ventre ! » (chapitre VI) ; « Ah, Pangloss ! Pangloss ! Ah, Martin ! Martin ! Ah, ma chère Cunégonde ! qu'est-ce que ce monde-ci ? » (chapitre XXIII). À ce

genre appartiennent aussi les verbes émouvants ; par exemple, lorsque le protagoniste retrouve Cunégonde dans des circonstances romanesques au chapitre VII : « Le jeune homme approche ; il lève le voile d'une main timide. Quel moment ! quelle surprise ! il croit voir mademoiselle Cunégonde ; il la voyait en effet, c'était elle-même. La force lui manque, il ne peut proférer une parole, il tombe à ses pieds. Cunégonde tombe sur le canapé. » D'ailleurs, l'auteur a voulu créer une discordance entre le registre sentimental et le registre réaliste.

Le style poétique trouve sa place bien définie dans le conte voltairien. On peut facilement identifier la présence de l'exotisme. *Candide* reste un conte oriental, qui se prête aux images fraîches et gracieuses, autant des moments d'oubli dans se monde cruel et absurde. Dans le chapitre XIV, arrivant chez les jésuites, Candide est conduit « dans un cabinet de verdure, orné d'une très jolie colonnade de marbre vert et or, et de treillages qui renfermaient des perroquets, des colibris, des oiseaux-mouches, des pintades, et tous les oiseaux les plus rares. »

Voltaire a su jouer de tous les genres ou styles romanesques à la mode chez son public. L'ironie, la satire, la dénonciation des sottises et des injustices se lient avec les charmes du roman d'aventures, des histoires sentimentales et des récits. C'est ce mélange toujours parfaitement maîtrisé, qui fait le charme des contes voltairiens et, en particulier, de *Candide.*

En essayant de traiter dans une manière minutieuse les perspectives narratives de l'œuvre de Voltaire, notre analyse tente d'éveiller l'intérêt sur la création remarquable d'un conteur qui a contribué à l'évolution du conte philosophique. À présent encore, si on aime l'esprit voltairien, c'est parce qu'il a été un esprit critique et qu'il a toujours lutté pour la liberté, pour la justice et pour le droit de s'exprimer librement.

- **BIBLIOGRAPHY**
-

- Flandrin, Louis, *Voltaire. Œuvres choisies*, Librairie Hatier, Paris, 1920.
- Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, édition René Pomeau, Nizet, Paris, 1963.
- Voltaire, *Povestiri filozofice*, Ed. Mondero, Bucureşti, 1998.
- Voltaire, *Romans et contes*, préface de René Pomeau, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
- http://www.cndp.fr/archive-musagora/agedor/textes/francais/Voltaire.pdf

# MULTICULTURALISM IN VS NAIPAUL' S BOOKS

**Adina Maria Paicu**

**Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu**

*Abstract:This paper presents the phenomenon of multiculturalism in VS Naipaul's books.*
*Its purpose is the answer to the following questions:*

1. *What is the phenomenon of multiculturalism?*
2. *Which is the relation between multiculturalism, culture and literature?*
3. *Which is the connection between multiculturalism, diversity and identity?*

*In terms of structure, the parts of the paper are:*
*The Introduction where are presented the general aspects of the phenomenon of multiculturalism. This introductory part begins with an explanation of the association between two terms: multiculturalism and „melting pot". It also presents the ramifications of multiculturalism at all the levels of society. The connection between multiculturalism and culture is a significant one, so it will also be detailed here.*
*The first part of the paper presents the relation between multiculturalism and literature. To better understand this relation, I presented first the definition of multicultural literature. Then I emphasized the relation between multiculturalism, culture, diversity, race, ethnic groups of writers and identity.*
*Multicultural literature encompasses authors from all over the world. One such author is VS Naipaul, the subject of the second part of the paper. His travel books are the perfect example of multiculturalism due to the diversity of characters found in them. I will also present here the reactions of Naipaul's critics to the subjects and personal opinions presented in his books.*
*The Conclusions will end the paper followed by the Bibliography.*

*Keywords: Multiculturalism, Multicultural Literature, Diversity, Etnicity, Identity*

## INTRODUCTION:

The introductory part of the paper will answer to the first question: What is the phenomenon of multiculturalism?

Unlike other terms and concepts, multiculturalism does not have a single, clear definition but many interpretations. Around this term, numerous debates and arguments took place, the main reason being its recent introduction in our vocabulary. Sociologists, different specialists and regular people tried to understand it and put it into a clear category. The more they tried to place the term in a particular category the more ramifications into others they discovered. One such point of view and possible definition of this term is a simple one: many cultures united into a single one. But, the interpretations of such a simple definition are more complex. How can different cultures unite into a single one? The European continent can help us here. The motto of the European Union is: "United in diversity." The same motto can apply in the case of multiculturalism. There are several aspects taken into consideration: each European country has its individuality and specificity. And this is a good thing. Each culture tolerates and accepts the others. But if they merge in a single one their national identity and individualism will survive or will disappear?

"**Multiculturalism's** view is that cultures, races, and ethnicities, particularly those of minority groups, deserve special acknowledgement of their differences within a dominant political culture.

That acknowledgement can take the forms of recognition of contributions to the cultural life of the political community as a whole, a demand for special protection under the law for certain cultural groups, or autonomous rights of governance for certain cultures. Multiculturalism is both a response to the fact of cultural pluralism in modern democracies and a way of compensating cultural groups for past exclusion, discrimination, and oppression. Most modern democracies comprise members with diverse cultural viewpoints, practices, and contributions. Many minority cultural groups have experienced exclusion or the denigration of their contributions and identities in the past. Multiculturalism seeks the inclusion of the views and contributions of diverse members of society while maintaining respect for their differences and withholding the demand for their assimilation into the dominant culture.

**Multiculturalism As A Challenge To Traditional Liberalism**

Multiculturalism stands as a challenge to liberal democracy. In liberal democracies, all citizens should be treated equally under the law by abstracting the common identity of "citizen" from the real social, cultural, political, and economic positions and identities of real members of society. That leads to a tendency to homogenize the collective of citizens and assume a common political culture that all participate in. However, that abstract view ignores other politically salient features of the identities of political subjects that exceed the category of citizen, such as race, religion, class, and sex. Although claiming the formal equality of citizens, the liberal democratic view tends to underemphasize ways in which citizens are not in fact equal in society. Rather than embracing the traditional liberal image of the melting pot into which people of different cultures are assimilated into a unified national culture, multiculturalism generally holds the image of a tossed salad to be more appropriate. Although being an integral and recognizable part of the whole, diverse members of society can maintain their particular identities while residing in the collective.

Some more-radical multicultural theorists have claimed that some cultural groups need more than recognition to ensure the integrity and maintenance of their distinct identities and contributions. In addition to individual equal rights, some have advocated for special group rights and autonomous governance for certain cultural groups. Because the continued existence of protected minority cultures ultimately contributes to the good of all and the enrichment of the dominant culture, those theorists have argued that the preserving of cultures that cannot withstand the pressures to assimilate into a dominant culture can be given preference over the usual norm of equal rights for all."[1]

"In common discourse and contemporary written works, multiculturalism has diverse, contested, and changing meanings and implications. Because of the variety of meanings attached to the concept, participants in debates about multiculturalism often speak past each other and do not always address issues and concerns raised by others. In this paper, I hope to contribute to the clarification and classification of some of the multiple meanings of multiculturalism. […]

One reason for the multiple meanings of multiculturalism is that the concept can refer to population structure, cultural diversity, institutional policy or program, societal practice, ideology, value, ideal, symbol, educational approach, management style, business strategy, or sociological or political concept or theory. Multiculturalism may be praised as a practice or ideal or it may be viewed as misguided and a source of confusion and problem for society. Different nation-states, cultural or ethnic groups, academics and members of the public take different approaches to multiculturalism. Parekh distinguishes multicultural society as "the fact of cultural diversity" from multiculturalism as "a normative response to that fact" (Parekh, p. 6). In the Canadian case, where multiculturalism has an official basis, policy and

[1] https://www.britannica.com/topic/multiculturalism

program have not always been clearly identified and have been subject to change (Li, p. 148; Isajiw, pp. 247-8). In terms of current research and policy direction, the themes of social justice, civic participation, and identity (SSHRC, 2003) appear to receive greater emphasis than the five themes that emerge from the Canadian Multiculturalism Act (Appendix A). A further difficulty relates to how multiculturalism is studied. In many studies, multiculturalism is contrasted with assimilation, and the two are presented as opposite approaches. Further, multiculturalism is often taken to mean an emphasis on retention of some original culture by certain ethnic or minority groups. Some even argue that multiculturalism encourages such retention. These approaches may overemphasize the difference between multiculturalism and other approaches to cultural diversity as well as focusing on only some aspects of multiculturalism – and not necessarily the distinguishing features of a multiculturalist approach (Taylor and Lambert, 1996; Hjem).

There are many polemics about and theoretical analyses of multiculturalism, but there are relatively few detailed explorations of attitudes to and interpretations of multiculturalism. In a short paper, reporting on a specific group of responses, the disagreements concerning multiculturalism cannot be resolved. But by exploring the meanings of multiculturalism for a group of undergraduate students, I hope to make a modest contribution to unraveling the multiple meanings and interpretations of multiculturalism. It is my hope that other researchers will continue to explore what multiculturalism involves in practice, and study how people respond to it in their experiences, rather than pontificate about it in the abstract or from a predetermined perspective."[2]

## MULTICULTURALISM, CULTURE AND LITERATURE

As I presented in the introductory part, the phenomenon of multiculturalism has ramifications in different fields. One such field is the one of literature. Each country has its own literature that reflects individual characteristics of its people. In fact, if someone wants to know more about a particular culture he or she must study its literature. Each country has a long tradition in the field of literature. By studying chronologically its authors, different periods of history unfold in front us and we can see the details of those periods. In the past people did not travel much from one part of the country to another or from one country to another so the writings from those periods preserved all the characteristics of the areas or time.

This situation changed in recent years. The physical and mental boundaries disappeared and people traveled from one country or continent to another. This freedom of movement facilitated the exchange of ideas, knowledge and information. People became more interested in other cultures and more willing to know more of them. One particular subject of interest was literature. Writers found a rich source of inspiration in other countries' literature and from this mélange a new type of literature appeared: ***the multicultural literature***.

"Multicultural literature features characters and themes from countries around the world. Writers in this genre express their ideas and values through the characters featured in their work. By examining these works in detail, you can learn how to understand them and broaden your understanding.

**Definition of Multicultural Literature**

Let us begin by first defining some key terms. **Multicultural literature** describes how people live in different parts of the world. In other words, we can learn about their culture and beliefs. It also presents an accurate representation of the culture it portrays and

[2] http://uregina.ca/~gingrich/mm-ces03.pdf

must be free from **stereotypes**, or beliefs about a particular group that are oversimplified or based upon generalizations. Through these accurate representations, we can build a clear understanding of the culture's heritage as it is portrayed in the text."[3]

We may be tented to limit the multicultural literature to the works of a single race or genre. But this would be a mistake. Is like saying that only British or Romanian literature is the most representative for the entire world. Our world is a diverse one and each continent has its individuality. When we say multicultural literature, the images of the United States and Canada are the most recognizable ones. But there are many other Asian and European countries were the multicultural literature is well represented.

Multicultural literature plays an important role in our society. It opens a gate to the understanding of other cultures. This type of literature gives us:

**"Cultural Authenticity**

Experts in multicultural education frequently emphasize the importance of using literature to increase cultural awareness (Piper, 1986; Tway, 1989). The literature used should accurately portray the history, customs, values, and language of a particular cultural group (Sims, 1982). Through sharing carefully selected literature, students can learn to understand and to appreciate a literary heritage that comes from many diverse backgrounds (Norton, 1990).

**Improves Self-Concept**

Students also benefit from reading literature that reflects their own ethnic and cultural background. Such literature can be an important tool in helping all students develop a healthy self-concept - one that is based on a knowledge of and a sense of pride in family background (Hittleman, 1978).

**Promotes Understanding Among Cultures**

The use of multicultural literature can also extend students' knowledge about parallel cultures by exposing them to the differences and similarities between their culture and that of other groups (Norton, 1983). These observations, documented in research, support the notion that incorporating multicultural literature into the curriculum can expand students' awareness and decrease negative stereotyping of individuals from other cultures (Litchner & Johnson, 1973).

Literature can present students with clear contrasts in perspectives and can help them to understand their own cultural heritages and those of others - within and outside the classroom (Rasinski & Padak, 1990)."[4]

## MULTICULTURAL VS NAIPAUL

"V. S. Naipaul is considered to be one of the most prominent expatriate novelists having first hand colonial experience in English literature. His novels deal with cultural crisis in postcolonial societies with an explicit account of the common complexities inherent among the marginalized societies. Naipaul's works is commonly regarded as an implicit biography of his departure from the narrow background of the Caribbean island to the open cosmopolitan culture of the world at large. He carries three conflicting, at a time, interacting components in his personality of being a Trinidadian colonial, an English metropolitan, and a person of Indian ancestry. The worldwide culture, economic and political changes resulted in the emergence of Diaspora writing by the prominent writers such as Derek Wolcott, Margaret Atwood, Michael Ondaatje and V. S. Naipaul. These writers represented the generation that had to encounter the struggle that resulted from the withdrawal of imperial order and the resultant cultural confusion. Although all the diasporic writers mentioned above hold a sway

[3] https://study.com/academy/lesson/multicultural-literature-definition-books-importance.html
[4] https://www.eduplace.com/rdg/res/literacy/multi1.html

over the perceptive reader, Naipaul seems outstanding among the popular postcolonial novelists because of his exceptional treatment of common diasporic experiences.

Because of his family and Trinidadian circumstances he is an expatriate who has started with no other recourses than his steadfastness and the elegance that he has developed through hard work. For his twenty first year of staying in England, he has never felt at home and still recognizes himself as an outsider.

Naipaul regards himself as a former colonial who has become a homeless cosmopolitan. Owing to his ability to write more about himself and his past, he can be seen as someone who has projected much of his personal experiences of the contemporary world into literature. His unique experience is representative of the major social, psychological, political and cultural change of our time."[5]

"Naipaul's literature presents the image of an author who does not experience any sense of belonging anywhere, but the wide array of whose intellect has resulted in many superb books. His literary works present the image of a person who is constantly in search of a cultural mooring. Although he has a vast repertoire of literary output at his disposal, he is not only a natural writer but also a natural novelist. His vision is his own, unaffected by contemporary social cliché or political bonanza. He has not only autonomy to dictate the 'truth' but also relevance to subjugate the hideous lies of the societies. He is engaged with the stresses and strains that we recognize vital in our experience now. His writing is a fusion of creeds, cultures and continents in him, with his expatriate career, his being able to practice an art in and of totally dissimilar worlds, all give him peculiar contemporary quality. In this context, Dagmar Barnouw remarks: "A British-educated West Indian, Naipaul has tried to understand and document the difficulties of other cultures through his difficulties at understanding his own multiethnic background". Critics of international repute, even today, present the foray of criticism on V S Naipaul in a diverse way. His multi-ethnic background, his faculty of mind, his "sophisticated literary strategies" and creative mission have remained relatively unexplored. […]

Naipaul smartly avoids commenting directly on any subject in his books. He speaks through characters he meets on the way or at any particular place or anywhere else. One clear thing is that he has always been a very stern critic of Muslims and Muslim invaders. Meena Kandasamy appropriately remarks: "Naipaul's views on Islam are stark enough to show his Hindu prejudice and his limited knowledge." He has not only criticized Muslim invaders but also their creations, their modus operandi and modus vivendi. Naipaul, a votary of controversy, has been caught the whirling vortex of the religious avalanches, its repercussions and his personal prejudices. The statements which he produced in the very texts have subjugated the religious hierarchy in the hegemonic dispossessions on the global front. He has underscored the Indian civilization in his Indian Trilogy. His criticism of Muslim imperialism in India is perceived as a seminal critique in the back drop of the 9/11 attack on the USA. He was awarded the Nobel Prize for Literature in 2001 by the Swedish Academy because of the pressure of the USA that was camouflaged by the secularist press across the world. Especially in the Christianity dominated and anti-Muslim nations of the world."[6]

"Multiculturalism in British society has been preoccupied with such notions as "ethnicity" and "culture" in the past two decades. This preoccupation, in Tariq Modood's view, carries with it a burden of "assumed behavioral or normative baggage" that prescribes essentialist notions of minority life experiences. Critical of its effectiveness and validity, Modood suggests a reentering of the debate around multiculturalism to focus instead on "identity" as an analytical category, on the ground that identity captures the role ethnic and

[5]https://www.academicresearchjournals.org/IJELC/PDF/2017/May/Pal.pdf
[6]http://www.aulibrary.au.edu/multim1/ABAC_Pub/Asian-Journal-of-Literature-Culture-and-Society/v7.2-4-2013.pdf

cultural backgrounds play in individual experiences as significant yet not solely determinant. For one thing, the concept of identity allows the "insider" to speak for itself because it claims to know something by virtue of its bodily experiences and emotions. For another, as a relative concept, identity "is not just in relation to individual self-definition but in relation to the outsider perceptions, treatment and social expectations". The insider knowledge, therefore, can be communicated to and shared with larger social groups than one minority community. Central to the concept of identity, the difference in question is constituted both from the inside of a minority culture and from outside— social representations and governmental policies. In a way, Modood's suggestion has been presciently crystalized by Naipaul's vision of identity in Enigma in terms of the epistemic status of cultural identity. In the light of Modood's suggestion, we might be better able to tease out Naipaul's literary construct of identity in a multicultural context. One lesson we can learn from this conceptualization, among other things, is perhaps the realization that the way identity is construed is more important than the way it really is. To be specific, the protagonist's difficult reconciliation with his racial and ethnic backgrounds seems to be suggesting that people, living in a multicultural community and who have a membership in a minority group, should embrace their roots and, more importantly, make sense of the colonial and postcolonial history within which they are formed. Identity as such is more than simply an easy identification with a certain ethnic group. Rather, it involves an act of historicizing, a process of discovery, and a form of education. […]

The lesson we can learn from the migrant narrator's self-inspection of his transnational experiences is to face up to difference, live with that difference, and refashion it to facilitate human communication and connection in a multicultural context."[7]

## CONCLUSIONS

"V.S. Naipaul has correctly said that he exploits himself in his writings, specifically in his travel writings. He exploits himself, by experiencing and placing himself among other people, in new lands, new countries. He exploits his thinking by coordinating his thoughts and values, with those of people belonging to other far off lands, by travelling to these places, by interacting with them. He puts himself in a multiculturaliastic environment and thus evolves his deeply artistic collection of travelogues. Naipaul's travelogues is a result of the kind of freedom, that he achieves, a kind of fluidity that he experiences by being in a multicultural environment, where he experiences different set of place, culture, language, associations and beliefs. It has taught him flexibility to adapt to new situation. It has arisen a sense of intermingling with new environment and as well as comparing it with the perceptions that he has about that particular place. It also applies to the perception that he had about his base, his background or ancestral country, and what he actually experienced when he himself had been there in the land. The multicultural situation that we find in the travelogues of V.S. Naipaul, go somewhat with his personal experience in his life. Naipaul's multicultural implications have a depth of meaning as a man is actually shaped by the geographical, historical, cultural and racial past or exposures in one's life. This research studies the multiculturalism in the travelogues of V.S. Naipaul. The word multiculturalism may theoretically mean, to relate with several cultural or ethnic groups, but it has many farfetched implications. As already mentioned in previous chapters, the word multiculturalism is a term which is associated with hybridity, mimicry, self-identity, imitation, colonized, third space, cultural translation and displaced exile. The situation of

[7] http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Memories%20on%20the%20Move%20Asian%20Connections/7.pdf

multiculturalism is only possible when one travels and in doing so, he places himself in new situations among people belonging to other varied cultural races. Naipaul, with a complex, diverse, ethnic and colonial background, needs a special kind of concentration, as he himself faced the multicultural situation and also believes in : "…I don't think any of us can claim that we came from one single enclosed, tribal world. We are little bombarded cells, aren't we?... Many things occur to make us, what are we surely live with all the things that make us."[8]

**BIBLIOGRAPHY**

WRITTEN SOURCES

NAIPAUL, V. S. India: An Area of Darkness – A Discovery of India. London: Andre Deutsch, 1964; New York: Vintage, 2002. Print.

NAIPAUL, V. S. India: A Wounded Civilization. New York: Alfred A. Knopf, 1977; New York: Vintage, 2003 Print.

NAIPAUL, V. S. India: A Million Mutinies Now. New York: Alfred A. Knopf, 1990. Reprinted with a new Introduction by V.S. Naipaul, London: Picador, 2010. Print.

NAIPAUL, V. S. The Mystic Masseur. London: Andre Deutsch, 1957. Print.

NAIPAUL, V. S. The Loss of El Dorado: A Colonial History. London: Picador, 1969. Print.

NAIPAUL, V. S "Our Universal Civilization." The New York Review of Books, Jan. 31 1991: 22-25.

NAIPAUL, V. S Reading & Writing: A Personal Account. New York: The New York Review of Books, 2000.

AL-DABBAGH, Abdullah. Literary Orientalism, Postcolonialism, and Universalism. New York: Peter Lang, 2010. Print.

BEDFORD, Sybille. "Stoic Traveller". The New York Review of Books, 14 November 1963. URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1963/nov/14/stoic-traveler/> Retrieved 20 October 2011.

CHRISTOPHER, David. P. British Culture: An Introduction. 2nd edition. London: Routledge, 2006. Print.

COHEN, Robin. Global Diasporas: An Introduction. London: Routledge, 2001. Print.

ELECTRONIC SOURCES:

https://www.britannica.com/topic/multiculturalism

http://uregina.ca/~gingrich/mm-ces03.pdf

https://study.com/academy/lesson/multicultural-literature-definition-books-importance.html

https://www.eduplace.com/rdg/res/literacy/multi1.html

https://www.academicresearchjournals.org/IJELC/PDF/2017/May/Pal.pdf

http://www.aulibrary.au.edu/multim1/ABAC_Pub/Asian-Journal-of-Literature-Culture-and-Society/v7.2-4-2013.pdf

http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Memories%20on%20the%20Move%20Asian%20Connections/7.pdf

http://shodhganga.inflibnet.ac.in/jspui/bitstream/10603/99225/13/13_chapter%205.pdf

[8] http://shodhganga.inflibnet.ac.in/jspui/bitstream/10603/99225/13/13_chapter%205.pdf

# THE FEMININE SURREALISM: NINA CASSIAN, SCALE 1:1

**Ariana Bălaşa**
**Lecturer, PhD, University of Craiova**

*Abstract: The present study deals with the volume Scale 1/1 a surrealist poetry volume of Nina Cassian in an attempt to reiterate or recover the important axiological elements in the works of the writer; moreover, the aim of our study is also to establish their place by reference to others authors of surrealist poetry.*

*Keywords: Nina Cassian, surrealism, poetry, feminine,model.*

Deşi scriitura suprarealistă feminină a fost mai puţin studiată şi cercetată, creatoarele de artă ale momentului au jucat un rol foarte important în producerea concretă a operelor suprarealiste. Mişcarea literară şi artistică care a luat naştere ca refuz şi negare a experienţelor traumatizante trăite de iniţiatorii săi André Breton şi Louis Aragon în perioada primului război mondial, când au activat ca medici militari în spatele liniei frontului, şi a modificat esenţialmente rolul femeii şi implicit imaginea sa, ridicând-o la rang de obiect al inspiraţiei, urmare a unei adevărate fascinaţii pentru liniile sinuoase ale corpului feminin, privită de scriitorii, pictorii, sculptorii şi fotografii suprarealişti ca o zeitate, ca o fiinţă aproape supranaturală, eterică.

Reprezentantele lumii feminine suprarealiste s-au manifestat printr-o raportare la sine, în autoportretele prin care căutau să se exprime prin alte procedee tehnice decât creatorii bărbaţi, recurgând adeseori la autoportret, nu numai în pictură şi în arta fotografică, ci şi în scrierile lor literare, poeme, naraţiuni şi jurnale cu pronunţată tentă autobiografică, ca în creaţiile Fridei Kahlo, Remedios Varo, Claude Cahun, Nelly Caplan, Mary Lovo, Nora Mitrani etc.

Lansarea lor către public, ca şi receptarea lor s-a produs însă mult mai târziu, cum s-a întâmplat, de exemplu, cu *Jurnalul intim* al Fridei Kahlo, care a văzut lumina tiparului la 40 de ani după dispariţia sa, în 1995. În ceea ce priveşte receptarea operelor creatoarelor suprarealiste, acestea au intrat în atenţia criticilor abia în preajma anilor ’80, odată cu apariţia revistei „Oblique” (1977) în Franţa.

În literatura română, singura care a fost discutată sub acest aspect, oarecum nedrept din cauza interesului ce i-a fost acordat mai degrabă prin prisma cancan-urilor referitoare la viaţa sa amoroasă şi a presiunii exercitate asupra sa de potentaţii vremii, din cauza nesupunerii faţă de politica partidului, în defavoarea unor studii serioase consacrate operei, a fost Nina Cassian, cu volumul său de debut, *La scara 1/1*, din 1947, circumscris indubitabil esteticii suprarealiste, deşi criticul Eugen Simion nota că „„… este foarte decent”, completând: „E greu de dedus o poetică specială din aceste caligrame inteligente şi îndemânatice. Tânăra poetă nu respectă (…) dicteul automatic şi nu sacrifică senzorialul pentru oniric. Dar nici nu se lasă în voia emoţiei, nu face o poezie de inimă, patetică sau elegiacă. […] Modul intelectual al lirei sale se opreşte, în acelaşi timp, în pragul conceptelor. Poezia rămâne, acum şi mai târziu, între emoţia intelectualizată şi poezia de tip manierist în care intră, bineînţeles, şi noţiuni mai abstracte.”[1]

[1] Eugen Simion, *Scriitori romani de azi*, vol. III, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1984, p. 95.

Este un punct de vedere ce merită luat în considerare, iar receptarea de mai târziu, prin vocea unor critici cum sunt Nicolae Manolescu, Alex Ştefănescu ori Eugen Negrici, modifică oarecum perspectiva şi reaşează volumul în cadrul suprarealismului târziu. Desigur, poezia Ninei Cassian din primul volum e vizibil tributară ermetismului barbilian, modernismului (v. titlurile poemelor scrise cu minuscule, versul alb, absenţa melodicităţii), dar dincolo de stilul eterogen, se întrevede clar, în ochii receptorului exersat, dominanta suprarealismului.

Criticul şi istoricul literar Alex Stefănescu afirma într-un articol publicat în revista de cultură „România literară" că „Titlul volumului de debut al Ninei Cassian - *La scara 1/1*, 1947 - nu este impropriu (cum crede, printre alţii, Al. Piru): versurile oferă cu adevărat o imagine exactă a lumii, însă a lumii interioare, în manieră suprarealistă. […] Poeta descrie această lume atât de fidel încât, uneori, cade chiar într-un fel de <<naturalism>> liric. Indistincţia dintre artă şi realitate creează impresia de reportaj indiscret despre zonele obscure ale vieţii sufleteşti."[2]

Visul, supranaturalul, refuzul raţiunii se regăsesc la Nina Cassian pe tot parcursul volumului, emoţiile şi pasiunile sunt bine ascunse sub vălurile abstractului, revoltele sale sunt mătăsoase şi feminine, sunt revoltele unui eu liric seducător ca şi personalitatea artistei, ce pendulează la nesfârşit între secretele marilor trăiri cu sau fără nume şi lehamitea viscerală, în încercarea de a depăşi zidul invizibil al cazematei interioare în care locuiesc iubirea şi poezia.

În *prezentarel a start*, imaginea jocheilor „urmăritori de cai", îndemnaţi să-mbrace „mănuşile albastre" încremeneşte neaşteptat în metafora „goana statuară" a cailor cu coama ce „seamănă c-un ferăstrău", într-o pendulare viu-neviu care înfrânează brutal ritmul dinamic iniţial al versurilor.

Startul se dă pentru cursa către moarte, „… cavalcada intră din hipodrom în rai", într-un joc de măşti în care actanţii pot alege să pară orice în ochii privitorului: „Şi puteţi fi luaţi drept corăbieri sau împăraţi…". Poezia se încheie cu reprezentarea unui gest de capitulare aproape teatral, înaintea destinului: „Lângă domnii frumoşi, cu mănuşile albastre,/Voi – ridicaţi numai mâinile voastre".

Înfluenţată de celebrul poem *The Raven* al lui Edgar Allan Pöe, scrie cum a ars vestitul castel nevermore, în care prelungeşte ca un ecou sintagma reiterată „nevermore" a poetului englez şi construieşte imaginea terifiantă a unor timpuri strălucite căzute în decrepitudine şi uitare:

„Când s-au aprins luminile, nimeni n-a observat/<<E-ngrozitor cât de bine văd>>, grăi bătrâna mătuşă./Printre tacâmuri şi strămoşi, singur necontaminat,/Valetul orb paralizase lângă uşă."

Din castelul pustiit, „Oaspeţii au invocat iute un pretext şi au fugit", singurele urme ale prezenţei umane rămase în urma lor sunt câteva obiecte vestimentare de epocă („Au rămas în cuier patru bastoane, o pălărie tare"…) şi „un câine cenuşiu care nu se ştie de unde a venit", unica formă de viaţă într-un peisaj în destrămare.

Peste toate acestea, „Revelaţia se picta pe pereţi şi lucea ca mercurul,/O inimă electrică duduia sub podea" într-un palpit de viaţă creatoare, metamorfozat suprarealist, pe scena apocaliptică în care focul mistuie tot în depărtare: „Şi castelul, văzut în zare, ardea, ardea…".

Poeziile *golful nesigur*, *vacanţa* şi *cochilie (de purtat la gât*) se circumscriu opiniei lui Ov. S. Crohmălniceanu din *Prefaţa* volumului din 1963 al Ninei Cassian, *Poezii*: „Nina Cassian posedă o facultate deosebită de a descoperi virtuţile concrete, ale obiectelor uzuale, cotidiene. Universul ei poetic nu merge de la produsele civilizaţiei la natură, ci invers: marea o compară cu mătasea, cu mierea, arşiţa solară cu un cuţit, strălucirea luminii cu jocul evantaielor, sclipătul înălţimilor înzăpezite cu culoarea zincului. În versurile ei intră firesc

[2] http://www.romlit.ro/index.pl/nina_cassian/03.12.2018, h 10.26

lavanda, fumul ţigării, acul de cravată, nasturii, bucăţile de zahăr, pietonii, ectoplasma, cernelurile, pensulele, spiralele de oţel, instrumentele chirurgului, alături de garoafe, nervuri de frunze, ciorchini, furtuni, păsări şi munţi. Poeta reabilitează fără ostentaţie lumea de zi cu zi".[3]

Stânca antropomorfizată din *golful nesigur* „… are gâtul rupt/Sub fularul de lord". Dialogul apei cu lumea se desfăşoară ca într-un joc al absurdului: „Ce spune apa? – Minciună, minciună…/Vei căuta-n zadar ţărâna cu furnici", pericolul e minimalizat poetic prin metafora catargelor ce „… bat cruce pe lună". Versurile din strofa finală „Am înotat o bună bucată de vreme,/Şi-am prins gust de înec. Nu mă tem,/Tot aşa cum mă prinde gustul de poem/După ce-am citit o sută de poeme", cerebralizează împăcarea cu moartea, o purifică de orice emoţie.

E o poezie obiectuală, dar nu în sensul în care G. Călinescu a înţeles să dea viaţă lucrurilor banale, de folosinţă zilnică, cu duioase comparaţii cu elemente din natură, flori, fructe, frunze, arbori, stele etc.

Poezia *vacanţa* e traversată de la primul la ultimul vers de un umor subtil, care îndulceşte asperităţile imaginarului cassian: „Decoloraţi, în fine, ne trezeam, ne iubeam,/Marea scotea din vestă portocaliul geam./Era timpul să-ncepem să semănăm cu alţii./Am fiert în oală peştii lungi, heralzii,//Şi în oraşul cu becuri şi arborii rari/Ne-am îmbrăcat la fel şi ne-am pus ochelari". Dragostea apare ca o deghizare, o încercare ludică a cuplului de a intra în anonimat, de a se confunda cu „ceilalţi", prin egalizarea pe care sentimentul o induce celor îndrăgostiţi.

Poezia *program* demonstrează virtualităţi lirice nebănuite, într-o lume egalitară, proiectată idilic, unde naţiunile trăiesc în iubire şi armonie deplină, iar animalele, păsările şi insectele – leii, tigrii, cocorii şi muştele – celebrează eliberarea lor de către Om: „Ne iubesc popoarele, cele negre şi albe,/Leii, tigrii, cocorii şi muştele./Noi am făcut sărbătoarea cea mare/Deschizând coliviile şi cuştile." Ironia/autoironia din versurile finale „Să crească lung plantele/Şi stâlpii de telegraf,/Am interzis infantele/Şi genul epitaf.//Dar vom tipări un volum optimist/Cu-o altfel de cântare şi-un altfel de Crist…" fac trimitere la ideea că scriitorii pot schimba mersul lumii doar dintr-o trăsătură de condei.

Povestea din *în anul secetos* liricizează într-un pseudo-basm efectele secetei metamorfozate într-o fată cu puteri vrăjitoreşti: „Groaza cu ochii de apă/S-a deghizat într-o fată/Cine o vede o dată/De sărutare nu scapă". Nimeni şi nimic nu se poate sustrage efectelor sale devastatoare: „Laptele scade-n hârdău/Pâinea în mâini se fărâmă/Cel mai sălbatec flăcău/Poarta de lemn o dărâmă". Umbra morţii se insinuează în clasica poveste de iubire dintre un flăcău şi Frumoasa din basm ce stă întinsă într-un „culcuş de urzici", sunetul toacăi întrerupe brutal sărutarile celor doi îndrăgostiţi, natura însăşi devine ostilă, prevestind sfârşitul: „Haite de frunze îi latră/Vântul – pieziş – să-i despartă/Crunt pârjolită în vatră/Pasărea inimii moartă//Mama boceşte-n urcior/Zece cu zece cât fac?/Cel mai nevârstnic fecior/S-a spânzurat de copac". Versul interogativ rupt dintr-o lecţie de matematică, deturnează atenţia cititorului de la ideea primară, ca o pauză de respiro, îmblânzind dramatismul gestului suicidar.

Schimbarea de ritm, trecerile de la poveste la realitate, apoi la suprarealitate, ne conving să subscriem raţionamentului lui Dumitru Micu: „… poezia Ninei Cassian nu se integra sub nici un aspect în climatul liric al momentului de imediat după al doilea război mondial. Principiul structurant al poemelor din *La scara 1/1* (1947) exclude cu desăvârşire pitorescul, spectaculosul, proza, crisparea, lamentaţia, patetismul, confidenţa, discursivitatea, stridenţa, ostentaţia. Nu există în ele nici un fel de literatură în sensul obişnuit."[4]

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Prefaţă*la vol. Nina Cassian, *Poezii*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963.
[4] Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, Bucureşti, Editura Iriana, 1995, p. 395.

Tuşele expresioniste din *vremea culorilor* canalizează lirismul spre tehnici picturale, iar poeta îşi exprimă pasiunea pentru pictură, în versuri scrise pe foaia de hartie, transformată într-un paletar ad-hoc în combinaţia cuvintelor-culori. Eul liric e chemat să personifice culorile, să le insufle viaţă, ca într-o poezie argheziană pentru copii sau, mai bine, ca într-o fabulă: „E timpul să-nviem, mi-au spus culorile/Ieşite din fabulă, dungi şi fâşii". Astfel, „… albastrul ciupit/De-o vehemenţă prea nevegetală/A scuipat şi-a înverzit/Galbenul, bolnav încă din altă boală.//Albul, pierzându-şi candidul reflex,/Apăra, acuza şi mă lua de martor./Vineţiul, neliniştit şi complex,/Se zgribulea lângă verdele tartor.//Şi roşul şi negrul şi nuanţele subtile,/Cu sunetul mic la atingere,/Crescură cu sprâncene, gureşe, abile/Şi fiecare-avea câte-o plângere".

Ultima strofă, marcată grafic prin scrierea cu italice, evidenţiază intervenţia salutară a artistei Nina Cassian care, prin vocea poetică, „eliberează" culorile „prin poem, afară".

Predilecţia pentru formulele narative ale basmului se remarcă în *făt-frumos miriapod* chiar din titlu, poeta se confundă până la identificare cu insecta ce se vede distorsionat şi ale cărei trairi le intuieşte, versificându-le, cu o rară capacitate de empatizare: „În dimineaţă, se văzu atât de mare/Şi-i tremurau picioarele ca nişte franjuri,/Dar în odaie mirosea a var ca într-o căldare/Şi de la aşternut până la podea erau o sută de etaje."

*muntele cu dragoste* aduce natura în intimitatea căminului, ploaia, vântul şi munţii devin parte a fiinţei umane, iubirea n-are nimic din patima tulburătoare a iubirii romantice, ea e pur şi simplu reflectare a unuia în celălalt: „Noi amândoi. Era vânt. Nu era./Cine ţine minte? Cine vrea să mintă?)/Strâns ne-am ţinut ca un om în oglindă,/Unul în abruptul frigului celuilalt".

*ritm de continuat* e un melanj straniu de imagini, noaptea pare o întâmplare a universului, oameni „lungi" ca umbrele „Clatină lângă abis/Ţeste verzi de libelule", piaze-rele se scuipă şi se bat din motiv de rivalitate amoroasă, iar un ochi de sfânt veghează cu indulgenţă nişte mâţe cu labe scurte, care-şi bat tam-tamuri pe burtă.

Suprarealista *halucinaţie intenţionată* dezvoltă interogaţia primelor două versuri („Spuneţi-mi când, spuneţi-mi când/O să ne scoatem ochii din pantofi?") în celelalte două succesive: „Ne-au intrat pe când manifestam cântând/Ca nişte pietre ude, ca nişte cartofi". Parcă desprinşi dintr-un tablou de Salvador Dali, „Ochii sunt ai morţilor foarte tineri/Şi circulă sub asfalt ca nişte ganglioni./Am mai găsit vreo doi într-o Vineri/Şi i-am ascuns în buzunarul de la pantaloni". Scena macabră a mormanelor de pupile strivite sub paşi, se încadrează cu succes în literatura absurdului: „Călcăm în fiecare zi pe mormane de pupile,/Pe sticlă fragedă, pe apă gelatinoasă,/Niciodată n-au alergat pe maidane atâtea bile!/Niciodată parada n-a fost mai frumoasă!"

Ludicul din *profesoara de joc* ia proporţii onirice, meditative, grefate pe scenele violente din primele versuri, mixaj insolit prin tensionarea contrariilor şi suprapunerea interogaţiei filozofice unor imagini desprinse dintr-o scenă a unui jaf armat sau dintr-o celulă de închisoare: „Cheamă poliţaii şi ne-aşteaptă să ne ducă de-aici./Am greşit si ne-aşteaptă apă şi pâine veche.//O să visăm la noapte guzgani albaştri, porţi…".

În ceea ce am fi tentaţi să percepem ca fiind poezie sentimentală, cum sunt *culoarul dinmânecă*, *cochetărie*, *parodie la un sfârşit trist*, ca „Bună cititoare a lui Ion Barbu, ea îndepartează de la sine, ca pe o ispită slabă, poezia sentimentală. Modul intelectual al lirei sale se opreşte, în acelaşi timp, în pragul conceptelor. Poezia rămâne, acum şi mai târziu, între emoţia intelectualizată şi poezia de tip manierist în care intră, bineînţeles, şi noţiuni mai abstracte. Însă noţiunile nu rămân niciodată pure în poemul ce primeşte semnale venite din zona simţurilor. Conceptele, simbolurile sunt corupte de pasiunile ce se abstractizează pe măsură ce se lasă scrise".[5]

[5] Eugen Simion, Op. cit., loc. cit.

Poezia *toamna din sticlă* „... începe în stilul lui Arghezi (…) apoi continuă în stil suprarealist, cu o apăsare pe imaginea absurdă, distrugând emoţia lirică”.[6] Ceea ce rămâne din versul clasic sunt doar ritmul şi rima, ataşate desenului suprarealist al pomului „cu părul de zgomot”, al cărui braţ „spânzură slobod”, văduvit de podoaba frunzelor, „Ars şi crestat de ţigănci”. Cadrul natural se restrânge la „locul din sticlă”, iar frunza “„Uruie surdă, pe jos”, ca o „bucată de ţiglă” rostogolită pe pavaj.

În *freudism*, „din transcrierea unui vis reţinem splendida imagine a luminii ca un pahar cu ceai <<în care-a explodat o albină>>”[7]. Dominanta verdelui, a vegetalului, se situează în contrapunct cu starea de însingurare şi ciuda angoasantă a eului ce pune bariere între sine şi lume: „Am visat azi-noapte sub pleoapele verzi/Somnul de stofă al unui ins şters.//Arbori nătângi, plini de fructe şi frunze/Înlocuiau arborii cu inimi neunse”; „… astupam fereastra să nu se audă/Cât îmi e de ciudă, cât imi e de ciudă…”

„Luciditatea este, la Nina Cassian, starea de conştiinţă prin care se declară şi simţul poeticului. Având o funcţie în primul rând selectivă, ea şi-o exercită în dublu sens: dezabstractizează concepte, intelectualizează emoţii. […] Ipocrizia, Invidia, Egoismul, Frivolitatea, Demagogia, Plictiseala devin personaje.”[8]

Poezia *act*, conturată imaginar în jurul Marelui Plictis, se poate interpreta pornind de la ultimele două versuri spre început: „Şi-a căscat fereastra nările ei reci/Ca să intre Marele Plictis”, sentimentul dezvoltat în limitele unui interior banal, cu cercevele prinse de marginea tavanului, pe marginea cărora „stau perdelele”, banalitate disipată de interogaţia adresata unei fete goale, artificiu tributar procedeelor tehnice ale suprarealismului: „Sângeratul gât e un butuc/Pentru glezne frânte. Unde duc,/Fată goală, patimile noastre?/Nesfârşit de primitive, caste?”

Poemul *epitaf*, aşa cum remarca Eugen Simion, „caută simbolurile mari, dar nu direct, ci prin intermediul ironiei fine. Versurile sunt prea sprintene, rimele vin prea uşor, în genere, tonalitatea acestui *Epitaf* este aşa de vivace, încât ideea morţii iese intimidată”.[9] Muzica harpei, bătăile alerte ale inimii, comparaţia epitafului cu un „tatuaj postum/Pe plastronul de piatră al unui costum”, anulează cu desăvârşire solemnitatea şi gravitatea întunecată a morţii.

Ultima poezie din *La scara 1/1*, intitulată deloc întâmplător *pe curând* e o promisiune a reîntoarcerii la poezie, la regăsirea sinelui intact în manifestările sale creatoare: „Drumul meu, de azi, nu se schimbă,/Drept socotesc./Mă cheamă steagul de culoare simplă/Şi sosesc, sosesc…”

Nu putem finaliza scurtul nostru periplu printre paginile volumului de debut al Ninei Cassian, fără să menţionăm ca ea este şi va rămâne un model unic de reprezentare a curentului suprarealist în creaţia poetică românească, o sursă importantă de fecunditate lirică, imaginaţie debordantă, spirit ludic şi profunzime, ce merită să constituie o temă de cercetare inepuizabilă şi incitantă pentru eseiştii, criticii şi teoreticienii literari de aici şi de aiurea.

## BIBLIOGRAPHY

1.Nina Cassian, *Destine paralele. La scara 1/1*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967

2.Ovid S. Crohmălniceanu, *Prefaţă* la volumul *Poezii*, de Nina Cassian, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963

[6]Idem., ibidem., p. 96.
[7]Idem., ibidem., loc. cit.
[8] Dumitru Micu, Op. cit., ed. cit., p. 396.
[9] Eugen Simion, idem., loc. cit.

3.Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

4.Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol.II, *Perioada interbelică. Poeziacontemporană*, Bucureşti, Editura Iriana, 1995

5.Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, vol.I-II, București, Editura Fundației PRO, 2002-2003

6.Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol.I-II, București, Fundaţia Luceafărul, 2001

7.Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984

8.Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2008

# RUDYARD KIPLING IN THE ROMANIAN SPACE

**Călina Paliciuc**

**Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: The one who is often considered to be "the loudest apologist of the greatest colonial expansion in the British Empire" , Rudyard Kipling, enjoyed a great deal of appreciation in the Romanian space as well.*
*His books have circulated,were translated and commented. Between 1859-1918, translations - signed or unsigned -were published in foileton in the journals and newspapers of time.*
*The first article about a book by Rudyard Kipling appeared in 1920,signed by George Alexian,somewhat singular in time. The number of reviews of bibliographic presentations grew only after 1926 and they reached the highest point in 1936,at writer's death.Then thirty-eight articles have appeared in our press,but not all were appreciating him.*

*Keywords:translations,newspapers,publications,the press,writer*

Cel considerat adesea drept „cel mai gălăgios apologet al maximei expansiuni coloniale în Imperiul Britanic" - Rudyard **Kipling** - dar apreciat şi pe plan internaţional - dovadă premiul Nobel primit în 1907 - s-a bucurat de o largă preţuire şi în spaţiul românesc. Chiar în acel an s-a scris despre el în „Gazeta Transilvaniei" (nr. 271/1907), fiind lansate „povestirile de dealuri".

Cărţile lui au circulat, s-au tradus, au fost comentate.

In perioada 1859-1918 sunt înregistrate traduceri - semnate sau nesemnate - publicate în foileton în revistele şi ziarele timpului. Astfel, romanul *Kim*, apărut în 1901, e tradus şi publicat în foiletonul ziarului „Ţara" în 1906. În 1911apare *Colierul fermecat*, iar în 1914 „romanul de aventuri tradus din engleză" - *Spre întuneric.*

După 1919 vor apărea noi traduceri precum: în 1919 *Poveşti din junglă,* traduse de Ana Holda, în 1926 fragmente din *Cartea junglei* , în 1927 fragmente din *Kim.*

Presa nu rămâne datoare: sunt peste nouăzeci de texte închinate scriitorului,cu diverse ocazii la evenimente triste sau fericite, , moartea scriitorului sau aniversarea celor 70 de ani, conferinţele ţinute de Zoe Gheţu sau M. Dragomirescu, prezentarea unor studii apărute în străinătate precum cel semnat în „Mercure de France" de Henry D. Davray (*Rudyard Kipling et son temps),*sau cel aparţinând lui André Maurois, din „Les Nouvelle Littéraires".

Au scris despre Rudyard Kipling, printre alţii , D.L Suchianu, N.I. Russu - care a şi tradus din *Cartea Junglei*, Dan Botta, Adrian Maniu, Dragoş Protopopescu, Aurel Calinescu, Izabela Sadoveanu, Mircea Eliade. Au fost comentate mai ales povestirile şi romanele, mai rar poezia. Cele mai multe articole se referă la *Cartea Junglei* şi la romanul *Kim.* Au apărut articole laudative său critice uneori criteriile de interpretare fiind extra-estetice.

Primul articol despre o carte a lui Rudyard Kipling apare în 1920, semnat de George Alexian, oarecum singular în perioadă. Abia după 1926 numărul recenziilor prezentărilor bibliografice creşte, atingând punctul cel mai înalt în 1936— la moartea scriitorului - când apar în presa noastră treizeci şi opt de articole, nu toate apreciative.

Primul articol mai substanţial, îl publică N.I. Rusu - care tradusese din Kipling. In trei numere consecutive din revista bucureşteană „ Ritmul vremii" el comentează *Cartea Junglei*, văzută ca „un imn al energiei, al vitalităţii, al efortului continuu.", „realistă atât de aproape de

sufletul modern", „prin întregul ţesut al naraţiunilor străbătute de baladă clocotitoare." Comentând formula critică ce vizează întreaga operă a lui Rudyard Kipilng — „o creaţiune tipic imperialistă" - N.I. Rusu o amendează, interpretând-o „nu ca imperialism al rasei anglo-saxone,ci imperialismul adânc şi fatal al umanităţii înseşi. Printr-o întâmplare, o odraslă omenească nevolnică ajunge între fiarele junglei, sângeroase prin condiţiile vieţii crude şi prin caracterul lor atavic. Şi normele de conducere li se limpezesc subit prin prestigiul apariţiei acestei odrasle nevolnice, viaţa colectivă îşi capătă elementele ei de valoare".

După ce evidenţiază umorul, ironia incisivă, apropie cartea lui Kipling de cele sadoveniene, împrumutând parcă şi stilul marelui povestitor român când scrie: „ In taina junglei scăldată în lumină de soare sau adormind sub zăbranicul nopţilor cu lună, numai în junglă se poate desfăşura viaţa netulburată de intervenţia îngrăditoare a omului."

(N.I. Russu, *Cartea junglei,* de Rudyard Kipling, în „Ritmul vremii", II, 1926, nr.4, aprilie, p. 106-111, nr.6-7, iunie-iulie, p. 181-188 şi nr. 11, noiembrie, p.302- 304).

In paginile reviste „Răsăritul" - apărută la Chişinău şi Bucureşti - e reprodusă conferinţa ţinută în 1933 la Universitatea liberă de Mihail Dragomirescu despre Kipling. Esteticianul şi criticul cunoscut pleacă de la ideea că un mare scriitor se cunoaşte după faptul că „ a cucerit un nou teren în domeniul frumuseţii". Şi după ce exemplifică făcând trimitere Ia Homer, Pindar, Virgiliu, Dante, Shakespeare şi alţii, remarcă în ce-l priveşte pe autorul *Cărţii Junglei:*

„ ... el a adus în sfera frumuseţii viaţa animalelor, nu precum fabuliştii, atribuindu-le însuşiri şi păcate omeneşti, ci surprinzându-le elementele specifice lumii lor. Nu exotismul şi pitorescul povestirilor sale interesează ci ideea relativităţii vieţii: "suntem mari sau mici, însemnăm sau nu însemnăm în raport cu împrejurările în care trăim"". Cât despre romanul *Kim* (redat mereu în text „Kini"!) M. Dragomirescu crede că „Este mai intâi un roman prea englezesc - prea patriotic englez - căci el e făcut cu ură în contra celor ce caută să sublinieze dominaţia engleză în India. Şi în al doilea rând, acest roman glorifică spionajul."

După ce se elogiază nu iară îndreptăţire nuvelele şi povestirile - se reiterează aprecieri nefavorabile operei lui Kipling, reproşindu-i-se „mediocritatea a multora din opera sa".(Mihail Dragomirescu, *Kipiing, în* „Răsăritul", XV, 1933, nr.8-9-10, august, septembrie, octombrie, p.5-9)

In 1936, în paginile „Revistei Fundaţiilor Regale", Dragoş Protopopescu publică un studiu în care, la început, insistă asupra destinului lui Rudyard Kipiing şi al operei sale, prilej pentru autor de a mai arunca o săgeată împotriva inovatorilor din proza modernă engleză:

„Idolatrizat cum n-a fost scriitor pe lume, în ultima decadă a veacului trecut, azi era aproape renegat de o generaţie pornită, concomitent cu Kipling, dar fără dânsul, de la decadentismul simbolist al estetismului de la 1896, prin liberalismul politic al începutului de veac şi ajunsă azi la celebralismul desagreat al lui Aldons Huxley, Lawrence sau Joyce.

Bătrân de glorie la vremea când acesta generaţie începea cochetăriile sale cu moda, dânsul n-a putut şi n-a vrut s-o urmeze nici în supra-stilismul Iui Peters, Yeats sau Oscar Wilde, nici îri generozităţile liberalo-idealiste ale lui Richard le Galienne, nici cu atât mai mult, hiper-sensitivismul literar al epocii noastre'' După ce comentează poezia lui Kipling şi îi prezintă viaţa, Dragoş Protopopescu vorbeşte despre „o viaţă dedicată":

„În India va vorbi despre superioritatea mesianicei rase britanice; în Anglia, venit să-si culeagă fulgerătoarea consacrare, va vorbi despre India engleză. Ca şi Carlyle, înaintea sa, ca şi Wells după el, Kipling vede omenirea desenată, în eternitate, de mâna eroului. Ea singură trasează calea dumnezeiască a omului. Poporul, mulţimile acoperă cu praf, şterg cu dezordine urmele eroului prin viaţă; e rolul conducătorilor, elitei politice să regăsească aceste table ale legii eroice şi să instruiască poporul întru ele. Esenţa vieţii e datoria; slujba vieţii: jertfa pe altarul datoriei, norma ei eroică". Şi continuându-I într-un fel pe El iade, Dragoş Protopopescu observă:

„Trăind în India, nu l-a interesat cât de puţin trecutul ci imens. Nu India l-a interesat ci Departamentul englez al Indiei". Şi citând ce spune Kipling despre „oamenii sfinţi ai Indiei" în romanul *Kim,* Dragoş Protopopescu comentează: „ Rece, succint, oficios nici o adăstare în documentul omenesc; nici un fior de înţelegere; exact cum ar vorbi un şef de departament sau un ofiţer de garnizoană. Mai e în opera lui Kipling băştinaşul "the native". Dar indianul trăieşte nu în funcţie de dramele lui de sânge sau de suflet; ci mai mult în funcţie de diverse ocupaţii, printre care şi conflictul cu soldatul său funcţionarul englez." Considerând proza, mult superioară versului, în ea — scrie Dragoş Protopopescu

Kipling „atinge mai ales în povestirile despre animale, ceea ce s-a numit "magia kiplingiană", prin „simplitate, energie naturală, simţ al realităţii, virtuozitate de amănunt omenesc sau tehnic, pitoresc al naturii, umor şi buna dipoziţie. Fondul e acelaşi, plimbare a coifului englez pe suprafaţa eternului omenesc; dar zecile de istorioare din *Cartea Junglei* au în ele o fascinaţie ce ţine de mitologie. Când nu sunt funcţionari reali imperiului britanic, animalele lui Kipling sunt oameni. Adică înzestrate cu capacităţi omeneşti - numai la a zecea sau a suta putere. Ne aflăm atunci, cu imensă plăcere, intr-o lume de uriaşi minori - o cosmogonie oarecum de curs primar dar candidă şi bine dispusă, mistică şi umorescă. Romanul cu accente autobiografice, *The light that failed* (Lumina care s- a stins), e mult inferior povestioarelor. Iar Kim dacă pe alocuri le egalează, e fiindcă-i mai mult o multitudine de istorioare şi episoade de „indiană".

(Dragoş Protopopescu, *Kipling,* în „Revista Fundaţiilor Regale, III, 1936, nr. 3, martie, p.643-651)

Încă din 1932, Micea Eliade îl „judecase" pe Kipling în parte în acelaşi fel, schiţând fără nici o simpatie „portretul" celui care n-a vorbit în cărţile sale despre adevărata Indie, ci doar despre cea a anglo-indienilor:

" Încă n-a scris nimeni o tragedie a lor, ar fi putut s-o scrie Kipling dar n-a făcut-o". India - scrie Eliade, ca un profund cunoscător al realităţilor ei - pentru toţi anglo-indienii e o ţară blestemată care nu-i merită. O rabdă, totuşi şi nu se înapoiază "acasă", (enervantul lor "at home", o patrie pe care n-au vazut-o neam de neamul lor) pentru că "acasă" nu pot avea patru servitori pe nimic, nu-i pot bate şi nu-i pot concedia fără plată. Urasc India, urăsc pe indieni. Deşi născuţi şi siguri de moarte în India, nu o cunosc şi nu-i interesează. O sută de ani de surdă încordare şi dispreţ, de cruzime şi umilinţă-au izolat pe anglo-indieni atât faţă de europeni, cât şi faţă de indieni. O tragedie de care ei sunt încă inconştienţi. Astfel Rudyard Kipling zugrăvind comunitatea din care s-a ridicat, s-a zugrăvit pe el însuşi. Bard minor şi fanatic; liric factic al Imperialismului Britanic care duce lumina şi pacea în cele patru colţuri ale lumii, pozeur al unei superiorităţi rasiale asupra norodului ale cărui virtuţi nu le cunoaşte, abil improvizator de schiţe cu indieni naivi şi colonişti şi militari elevaţi, dar blânzi, Kipling n-a făcut în întreaga lui operă decât să exprime (cu inevitabile purificări prin talentul său incontestabil) această tristă situaţie a anglo-indienilor, în conştiinţa şi istoria Indiei moderne. Kipling, fanatic n-a înţeles şi n-a gustat nimic din India. Kipling n-a descris decât viaţa, idealizată, a anglo-indienilor. A creat o literatură amuzantă, dar mustind venin şi a popularizat o Indie neexistentă, minimalizată, teatrală şi umilitoare. Atât timp cât talentul a susţinut această creaţie, lumea a fost mulţumită.. Dar adevărata Indie a ieşit Ia iveală, cu adevăratele ei talente şi deabia atunci s-a înţeles că Kipling a minţit..."

(Mircea Eliade, *In ţara lui Ghandi. Kipling a minţit...,* în „Vremea", V, 1932, nr233, 10 aprilie, p.5)

In 1936, la moartea lui Kipling, Eliade revine şi nici acum nu-l cruţă, deşi - sau poate tocmai pentru că-îi recunoaşte talentul. Deşi cu puţine referiri la romancier, o parte din „necrologul" nu e deloc îngăduitor cu cel dispărut:

„ Marele Rudyard Kipling este mort, şi despre morţi ar trebui să se spună numai bine, îmi este cu neputinţă, totuşi, să scriu un singur cuvânt de laudă asupra acestui mare scriitor

englez. Rareori s-a întâlnit în istoria lumii o mai feroce capacitate de ură, dispreţ şi îngâmfare, însoţită de un uluitor talent de a vorbi fermecător despre natură, animale şi copii. Trăsătura caracteristică a personalităţii lui Rudyard Kipling a fost îngâmfarea. N-a putut niciodată suprima în el complexul de inferioritate al anglo-indianului. N-a putut niciodată uita că s-a născut în "odioasa Indie", şi că totuşi, s-a putut înălţa atit de sus în ochii englezilor. Primele sale succese gazetăreşti şi literare l-au ameţit cu desăvirşire. A început să creadă într-o misiune civilizatoare a Angliei şi s-a făcut poetul fermecător al acestui imperialism, care până la Kipling, avusese cel puţin decenţa să nu fie un imperialism poetic.

In jurul lui Kipling s-a creat de mult un mit stupid: că este unul din puţinii scriitori europeni care au cunoştinţe şi înţeleg Asia. Lucrul este cu desăvârşire inexact. Deşi s-a născut şi a crescut în India, Kipling n-a cunoscut nici o limbă indiană cultă, n-a citit nici poezie "nativă" n-a intrat (după propria sa mărturie din

1907) în nici o casă indiană, n-a cunoscut nici un indigen". Kipling care ignora până şi rezumatul *Ramayanei,* ştia tot despre steagul cutărui regiment de infanterie englezească, care se distinsese în mai multe asedii şi în câteva masacre indiene. Kipling a scris duios despre junglă şi despre fiarele indiene — pentru că trebuia să-şi arate într-un fel iubirea pentru India şi aceasta era, firește, singura lui iubire autentică. De câte ori ieşea din junglă, Kipling comitea cele mai extraordinare gafe literare. Tot ce spunea el despre mitologiile: şi religiile, indiene, despre arta şi templele hinduse - sunt nişte erori ridicole. In romanele sale apar uneori şi personagii asiatice simpatice (deşi, evident, apar ca nişte bieţi copii inocenţi şi blegi, alături de care orice subofiţer este un Napoleon). Dar aceste personaje umane simpatice nu sunt niciodată bengalezi: sunt musulmani, tibetani, orice numai indieni bengalezi nu ..."

(Mircea HI iade, *Marele scriitor Kipling,* în „Vremea", IX, 1936, nr423, 2 februarie, p. 10)

Nici Petru Comarnescu nu-1 priveşte pe Kipling cu mai multă simpatie, reproşurile adresându-se mai ales politicianului, mai puţin scriitorului.: Se acceptă că „nu i-a lipsit talentul, nici materialul de povestit", dar e blamat - nu fără temei - propagandistul imperialismului britanic.

După ce dă date despre viaţa scriitorului - culese după propria-i mărturisire din „The Times", Petru Comarnescu scrie:

„ ...concepţia sa despre superioritatea rasei albe, pe care el o confunda cu Anglia, se explică şi prin faptul că pentru dânsul Anglia fusese un mit, o ţară a legendelor minunate, în care totul este frumos şi bun.Primele impresii şi influenţe le capătă de la englezii aflaţi în India, de la englezii care veniseră acolo cu presumţioasa misiune de a "civiliza'' un popor a cărui cultură a fost şi este în multe privinţe superioară şi mai temeinică decât a noastră, a occidentalilor. El oglindeşte în numeroasele sale romane şi nuvele o Indie pitoreasca; misterioasă, pasionanată, pe care o cutreieră în calitate de ziarist şi reporter. Poetul dintr-însul face loc din ce în ce politicianului imperialist, naţionalismului egocentric, occidentalului exclusivist. Opinia publică engleză iubeşte adesea romanele, sale, şi începe să-l deteste pe propagandist.

(Petru Comărnescu, *Moartea lui Rudyard Kipling,* în „Vremea", IX, 1936, nr.422, 26 ianuarie, p. 10)

La Al. Lazăr, respingerea lui Rudyard Kipling are şi alte temeiuri. Publicând la „Cuvântul liber" publicaţie de stânga, patronată Tudor Teodorescu-Branişte - „recenzentul" îl priveşte pe scriitorul englez ca pe un burghez imperialist şi deşi scrie un ... necrolog, o *face* cu ironie neascunsă, văzând în autorul *Cărţii Junglei* un precursor al... fascismului.

„A murit zilele trecute primul, dintre cei trei muşchetari ai literaturii engleze contemporane: Rudyard Kipling, Bernard Shaw şi H.G. Wells. Dar pe când Wells şi mai cu seamă B.Shaw au făcut şi continuă să facă o critică acerbă societăţii moderne engleze şi iau parte activă la frămăntările anilor din urmă, Rudyard Kipling - dimpotrivă - trebuie socotit

drept unul dintre întemeietorii imperialismului britanic victorian.

Talentul lui atât de apropiat de geniu, stilul şi fantezia lui fermecătoare Kipling şi le-a pus în slujba acelei forme de guvernământ care a dus şi războiul contra burilor, la ocuparea Indiei, la asuprirea din partea a câtorva state a imensei majorităţi a populaţiei globului. De aceea, în ultimii ani când contradicţiile i-au distrus imperialismului faţada de "purtător al civilizaţiei" lăsând să i se zărească fizionomia reală, Kipling n-a mai ştiut ce să ne spună. Versurile în care se făcea apologia unui regim care se sprijină pe forţă, nu pot atinge desăvârşirea, oricât de perfect ar fi talentul poetului, din pricină că subiectul ales spre laudă poartă în străfunduri descompunerea . Iar din cea mai citită carte a lui Kipling, intitulată *Kim,* s-a inspirat sistemul de educaţie para-militară numit în chip general cercetăşie.

Acum după ce i s-a adăugat pe alocurea o ideologie confuză - el constituie sâmburele organizaţiilor de tineret cu caracter fascist şi războinic, al cămăşilor negre şi brune."

(Alexandru Lazăr, *Rudyard Kipling,*în „Cuvântul liber", II, 1936, nr,12, 25 ianuarie, p.6)

Parcă spre a compensa negarea, au apărut zeci de texte laudative care-l elogiază fără rezerve pe scriitor.

Sunt texte nesemnate sau semnate de nume obscure pentru noi, care îi povestesc - cu date ce circulau în epocă - viaţa şi vorbesc de imensa popularitate de care s-a bucurat cândva. La mortea sa „Adevărul literar şi artistic" îi dedică o pagină întregă în care se brodează stângaci pe marginea ştirilor culese din ziarele străine, şi delimitând pargrafe sub titluri precum: *Clopote funebre, Doliu, KipUngismul* ş.a.

Cititorii neavizaţi pot crede că la cinci ani, când e trimis în Anglia „ micuţul Rudyard cunoştea sufletul Indiei"; şi „visa la miturile şi credinţele populare." In acelaşi stil e rezumată viaţa scriitorului. Cît despre opera sa - cascada de superlative pare să nu mai poată fi zăgăzuită. Ambiguitatea nu pare să-l deranjeze pe cel care scrie despre romanul *Kim*, fără să clipească; „ ... una din cele mai minunate cărţi din câte s-au scris în literatura mondială." Şi cu neobosit entuziasm, falsul profet care, modest semnează P.S., îşi asiguă cititorii că; „ generaţiile care vor veni, desigur că vor scrie tomuri nenumărate despre acest grandios scriitor şi-l vor simţi ca pe un apostol al artei."

(P.S. *La moartea lui Rudyard Kipling,* în „Adevărul literar şi artistic", XV, 1936, nr.790, 26 ianuarie, p.5,8)

Alăturându-se apologeţilor săi, în paginile aceluiaşi număr, Vasile Lovinescu se arată; la fel de cucerit de „imperialismul" lui Kipling (dar, în subsol, redacţia ţine să se delimiteze, afirmând răspicat: „noi suntem împotriva oricărui imperialism, oricât de "civilizator" ar fi)."

După ce deplânge absenţa unei scări a valorilor estetice, general accceptate, V. Lovinescu îşi exprimă. încredinţarea că această „normă axiologică" poate fi găsită „cercetând întrucât opera de artă şi artistul sunt reprezentativi; întrucât exprimă chintesenţa problemelor care au agitat pe contemporanii lor. În acest caz, opera de artă încetează să mâi fie gratuită şi devine mit. In cazul acesta trebuie să punem pe Rudyard Kipling printre cei mai autentici scriitori ai vremurilor moderne, deorece a fost admirabil, un genial creator de mituri. El le-a arătat în imperialism o *misiune* civilizatoare, o exaltare a virtuţilor rasei, a tot ce e în om disciplină, asceză, abnegaţie. Nu mai erau gratuităţile unui Dorian Gray şi a unui lord Henry, ci luptă singuratică a unor oameni în deşerturile pierdute ale imperiului,a fost ultimul cavaler şi moartea sa e atât de patetică pentru o întregă lume ce se duce cu el".

(Vasile Lovinescu, *Rudyard Kipling*, în „Adevărul literar şi artistic": XV, 1936, s II, nr.790, 26 ianuarie, p.5,8)

Şi alţi entuziaşti au văzut în 1936 - la moartea scriitorului - un mare creator de mituri

Ceea ce se vede chiar şi din acestă fragmentară trecere în revistă a textelor interbelice, e faptul că opera lui Kipling s-a bucurai de o mare popularitate, dovadă şi că unele cărţi - mai

ales *Cartea Junglei şi Kim* - au *cunoscut în* epocă numeroase ediţii. Apologia imperialismului britanic a rămas în ziarele epocii, căzută în desuetudine, *Cartea Junglei* încă se citeşte...Ca şi în cazul lui Swift şi Defoe, cărţile lui Kipling au fost salvate de la uitare devenind cărţi pentru copii.

Ioana Sasu Bolba acordă scriitorului un întreg capitol în cartea sa, arătând că el e receptat cu adevărat în România doar după 1930. „Factorul major care a pisrmis receptarea lui Kipling - scria autoarea în România este calitatea sa de inovator în domeniul atât de vast al limbajului poeziei. Cuvintele limbii industriale, comerciale şi ştiinţifice, care constituie vocabularul cel mai reprezentativ al vieţii primelor decenii ale secolului al XX-lea este lipsit de asociaţii lirice. Tocmai în acest sens, Vasile Lovinescu subliniază într-un articol în 1936 necesitatea folosirii unui criteriu de apreciere care să treacă dincolo de valoarea estetică a operei pentru a stabili în ce măsură exprimă chintesenţa problemelor care i-au agitat pe contemporani sau reprezintă caracterele, idealurile, aspiraţiile şi chiar defectele observate (Ioana Sasu-Bolba, *Poezia britanică în România interbelică,* Cluj, Risoprint, 2004, p. 169). Autoarea defineşte specificul scrisului lui Kipling ca fiind "esenţa imperiului britanic".

Romanul englez a contribuit, tematic şi formal, la înnoirea şi modernizarea romanului românesc, oferindu-i numeroase sugestii, tematice şi stilistice, moduri şi modalităţi romaneşti, pe care scriitorul român le-a fructificat în bună parte. Iar critica noastră din această perioadă" l-a ajutat pe cititor şi pe creator sa se descurce în această avalanşă de stiluri şi creaţii, să discearnă valoarea de nonvaloare, să înţeleagă mai bine sensul devenirii naratologice.

## BIBLIOGRAPHY

Eliade, Mircea, *Englezii şi Europa, m* „Viaţa Românească”, XVII, 1925,, nr. 5-6, p. 302

*Galea, Ileana, A history of English literature: the Victorian novel, Cluj- Napoca,* 1985

Pervain, Iosif, *Secvenţe preromantice*, Cluj, Clusium, 1999

*Petrescu, Nicolae, Patru conferinţe despre istoria Angliei la Societatea Anglo-Română de Nicolae lor ga, în „Societatea de mâine”, II, 1928, nr. 21,*

Sasu-Bolba, Ioana, *Proza britanică în România interbelică,* Cluj, Risoprint, 2004

*Stanciu, Virgil, A history of English literature (the last decades of the 19$^{th}$ century and the 20$^{h}$ century, vol I, Cluj-Napoca, 1981*

# DIEGO DE TORRES VILLAROEL, AN ENIGMATIC FIGURE ON THESPANISH LITERARY SCENE OF THE 18TH CENTURY

**Irina Dogaru**

**Lecturer, PhD, UNATC, Bucharest**

*Abstract: The article examines the peculiar case, in the Spanish literary environment of the first half of the 18th century, of the autobiographical work Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villaroel, from the perspective of the literary subject. We stress upon the fact that the term invented by Torres Villaroel, more specifically that of "certified novel" ("novela certificada"), represents a hybrid product belonging to the genre of autobiography and the novelesque genre, with the purpose to narrate the author's own life. We investigate the peculiarities of Vida, where the author is, at the same time, a subject and an object. We identify the strategies used by Torres Villaroel to describe himself in an ambiguous tale which, for the first time in the Spanish literature, tells the life story of a normal human being, neither a picaro, nor a saint, and the contrary tendencies made manifest by an author who permanently oscillates between asceticism and hedonism, between his real individuality and the image he pretends to leave of himself. We present the characteristic features of Vida, where the author focuses more on his own subject than on the events, on his own individuality more than on a category. We emphasize the modernity of the Salmantine writer, whose declared purpose is, among others, to defend himself against his detractors, but who eventually launches, through the exploration of the self, an ontological question related to the mystery of the human nature, fluctuating between mocking irony and anxiety, between game and pain, between frivolity and seriousness. Finally, we submit our conclusions regarding the renovating traces of Torres Villaroel, who marks the beginning of the Spanish modern autobiography in the transition period between the Baroque and the Enlightenment, standing, according to Francisco Umbral, "between Quevedo and Voltaire".*

*Keywords: autobiography, subject, ambiguity, hybrid, modernity.*

En el paisaje español de la primera mitad del siglo XVIII, Diego de Torres Villarroel (1693-1770) representa el caso peculiar de un inconformista subversivo y rebelde, que bordeó incesantemente los límites del sistema de valores heredado, e incluso de lo admisible.

Hijo de un modesto librero salmantino, Torres tuvo que luchar para escapar a la pobreza ligada a su origen, lo que le llevó a una existencia conflictiva, en permanente confrontación con la sociedad cerrada en la que vivía y con los prejuicios de esta última.

Personalidad polifacética (catedrático de matemáticas, astrólogo, escritor, poeta, subdiácono, sacerdote, soldado, curandero, químico, danzante), Torres se enfrentó con la ciencia oficial en el claustro de su universidad (la de Salamanca).

Su biografía está marcada por momentos dramáticos: Torres fue condenado injustamente y sufrió prisión y exilio, sus almanaques y pronósticos fueron prohibidos, sus compañeros de la universidad le hicieron la vida imposible, fue blanco de sátiras, insultos y panfletos, acusado de loco, hereje, judío, fue desterrado y encarcelado, fue condenado por la Inquisición.

La personalidad que se va forjando es la de un ser consciente, en todo momento, de su individualidad, preocupado por su independencia y libertad, afanoso de celebridad y poseedor de una vitalidad dispuesta a cualquier esfuerzo para conseguirlas.

Desterrado injustamente a Portugal de 1732 a 1734 (como consecuencia de un conflicto entre dominicos y jesuitas, acusado de haber escrito libelos contra los ganadores), Torres se ve sumido en una profunda depresión y decide escribir su autobiografía, clamando su inocencia.

*Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villarroel* se va sin embargo gestando en toda la obra anterior del autor, caracterizada por una exacerbada individualidad, por la permanente presencia de un *yo* que singulariza todos los géneros que cultivó. En este texto confluyen, como señala Guy Mercadier en su conferencia titulada *Diego de Torres Villaroel, une autobiographie permanente*, los regueros del autodiscurso que brotan por todas partes en la producción de su autor.

La *Vida* está dividida en seis partes o "Trozos", de las cuales las primeras cinco se corresponden a las fases naturales del desarrollo vital – como resulta también del título – y la última – la menos interesante desde el punto de vista literario – es una aglutinación de documentos destinados a demostrar que todo lo que había contado es real.

Los primeros cuatro "trozos" aparecen en 1743, cuando Torres había recuperado su vitalidad, en un momento en que no había, en España, un modelo al que el escritor pudiera acogerse. De aquí la singularidad genérica de la obra, en la que un exegeta como Eugenio Suárez-Galbán vio un Jean Jacques Rousseau *avant la lettre*. En 1750, jubilándose tras un nuevo conflicto con sus compañeros de la universidad, empieza a corregir sus *Obras Completas*, que serán publicadas por suscripción pública en 14 tomos.

Dijimos que la *Vida* no tuvo modelo previo dentro de su género en España. Pero, como señala Manuel María Pérez López en su Estudio introductorio a la edición crítica de la *Vida*, "nada surge de la nada" y la tradición literaria que Torres tenía a la mano contaba con autobiografías de santos, como *Las Confesiones* de San Agustín o la *Vida* de Santa Teresa, por un lado, y con la novela picaresca, por otro. Y hay fragmentos en la *Vida* de Torres que se caracterizan por la misma especie de diálogo interior y autorreconocimiento que se dan en las *Confesiones* de San Agustín, como también hay trozos que le hicieron afirmar a Joaquín de Entrambasaguas que Villarroel escribió "la última novela seudopicaresca[1]" de la literatura española.

Pero aunque Torres se valga de los modelos aportados por la tradición literaria – el picaresco, el confesional, el apologético –, el diseño de su obra es altamente personal y original. Ya es un hecho conocido que la identificación de la *Vida* con la novela picaresca (realizada por Valbuena Prat) se ha descartado como errónea. El protagonista no es un marginado, un pícaro, sino un burgués integrado en la sociedad, consciente en todo momento de su individualidad y de la igualdad esencial de los humanos, pero aun así, hay que tener en cuenta, como señala Pérez López, que la novela picaresca funciona "como marco referencial que da sentido a un juego de alusiones y complicidades irónicas con el lector[2]".

Por primera vez en la literatura española, el protagonista no es ni un pícaro, ni un santo, sino un ser normal y un triunfador social.

Si la razón que le determina a Torres Villarroel a escribir una autobiografía es su afán de establecer la verdad sobre su vida, verdad que veía permanentemente amenazada por sus enemigos, existen sin embargo otras dos razones, secundarias – pero que, por su reiteración a lo largo del texto, no parecen menos importantes: ganar dinero y fama y "asentar su memoria de modo que nadie pueda mancillarla tras la muerte"[3]. Torres parece pendular entre el grito

[1] Joaquín de Entrambasaguas, "Un memorial autobiográfico de Don Diego de Torres y Villarroel", p. 402.
[2] Manuel María Pérez López, *Estudio introductorio* a la edición crítica de la *Vida*, Edifsa, Salamanca, 2005, p. 34.
[3] Juan Fernando Valenzuela, Magaña, "Vida y género".

que lanza en la *Introducción*: "Y, por vida mía, que se ha de saber quién soy"[4] y su proyecto de felicidad individual, que se traduciría en su deseo de independencia, independencia que sólo el dinero le podía asegurar: "si mi vida ha de valer dinero, más vale que lo tome yo que no otro[5]". En resumidas cuentas, lo que le importa a Torres conseguir, en virtud de su proyecto de felicidad personal, es "fama, dinero y libertad", puesto que, en sus términos, este es "el chilindrón legítimo de las felicidades[6]".

El catedrático de Salamanca quiere que triunfe la verdad para que el retrato que de él quede se fundamentara en "noticias ciertas y asunto verdadero", por aburrido que sea. Y, hablando de su autobiografía, Torres inventa el término de "novela certificada", para diferenciarla de la "novela ficticia", lo que llega a sugerir, como observa Russell Sebold en su estudio titulado *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*[7], un género literario tan moderno como el de *non-fiction novel*, innovada por Truman Capote en su *In Cold Blood*. De este modo, Torres quiere subrayar que su autobiografía es una novela basada en hechos reales y comprobables históricamente, es decir "certificables". Él señala que su relación es verdadera, pero también "adornada" o, en los términos de Sebold, "engalanada con técnicas novelísticas".

No obstante, la autobiografía se abre a lo real de un modo diferente. El protagonista es el sujeto, lo que condiciona la temática de la autonovelación. El autor decide contar su vida, seleccionando unos hechos que considera más importantes y, a través de su *yo*, ofrece una perspectiva y una visión del mundo. El lector se compromete a leer lo escrito como si fuera real e histórico.

Es difícil contestar a la pregunta: ¿cuál es la dosis de lo novelístico y lo autobiográfico en la *Vida* de Torres Villaroel? El contrato de lectura o el así-llamado "pacto autobiográfico" (del que habla Philippe Lejeune), por el que el autor se compromete a contar su vida real, diciendo la verdad, constituye la base del texto. En virtud de tal pacto, el autor comparte con el narrador y el protagonista la misma identidad. Un *yo* único les infunde vida, pero la medida en que éste se puede desvelar o revelar a varios niveles del texto es bastante incierta.

Guy Mercadier sugiere que a Torres le gusta ocultarse para aparecer reflejado en un espejo. Diríamos que el autor es el dueño de la conciencia a cuya revelación asistimos, pero el mismo autor se distancia de sí mismo para transmutarse en el narrador, el que confiere coherencia y orden a los sucesos narrados. Aun así, la identificación entre el narrador y el protagonista es relativa, porque supone un distanciamiento cronológico o temporal, de modo que es el personaje el que se desvela gradualmente en el relato, pero no lo puede hacer sino a través de la fragmentariedad.

Además, las fronteras entre autobiografía y novela no son visibles y lo eran aún menos en el siglo XVIII, cuando no se distinguía entre los dos géneros. Como resultado del intento de autoexpresión se desencadena involuntariamente la creación de un mito ideal, tras el proceso de autobúsqueda y autoindagación.

En el caso peculiar de Torres, el planteamiento lineal del relato se ve afectado por la intervención del narrador, desde la altura de su presente.

Al mismo tiempo, la ironía y la autoburla problematizan la categorización genérica del texto, enriqueciendo la estructura profunda del mismo con la ambigüedad.

[4] Diego de Torres Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de Diego de Torres Villarroel, Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com*, p. 5.
[5] *Id.*, p. 6.
[6] *Id.*, Trozo II, p. 61.
[7] Russell Sebold, *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*, Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com, p. 9.

En todo caso, la *Vida* es un producto híbrido de autobiografía y novela, lo que le determina a Sebold hablar de una "autobiografía novelística[8]".

El autor, Torres, es simultáneamente sujeto y objeto tanto de su propia existencia como del relato mismo. Aunque logra triunfar, a duras penas, en la vida, pese a las maquinaciones de sus enemigos y de su propio destino, Villarroel parece convertirse en sujeto pasivo de su vivir. Así, en el texto hay muchos pasajes en las que el autor utiliza fórmulas pasivas e impersonales para referir su epopeya personal. Torres habla de "las aventuras que fueron sucediendo a mi vida" o "los descuidos y malicias que han pasado por mí", como si fuera un espectador pasivo de su propia existencia.

En otros pasajes, el distanciamiento épico o artístico (la objetividad) se manifiesta por la identificación de Torres como novelista observador con el modelo observado y el personaje. Hay un pasaje que sirve de ejemplo en este caso, cuando Torres, que se encuentra en Coimbra, donde había sido desterrado, habla con varias personas para convencerlas de su inocencia, pero pretende no ser Torres mismo, sino un conocido suyo: "Yo – escribe Villarroel – les aseguraba que no conocía a Torres (…). Prometí que le significaría lo mucho que tenía que agradecer a sus buenos deseos[9]".

Ese distanciamiento es una condición previa para aplicar la técnica de la observación detallista a la realidad personal del autor. La objetivación de la propia persona es patente en el tercer trozo de la *Vida*, cuando Torres se describe a sí mismo "por dentro y por fuera".

El personaje se motiva desde dentro, cubriendo autonomía y objetividad en esta "novela certificada". El autor parece buscar en la picaresca un patrón estilístico, marrando muchas veces algo censurable para él, como si las cosas acontecieran muchas veces sin su implicación. Y esta manera de autoeximirse de parte de la responsabilidad de sus hechos es sólo un truco para desdoblarse, para autoobservarse desde fuera actuar, hablando de sí mismo como si se tratase de otra persona.

El juego sujeto-objeto se vale también de toda una serie de máscaras con las que el autor-narrador cubre el rostro de su personaje, como si sólo a través de innumerables espejos pudiéramos entrever fragmentos que componen la verdadera esencia del autor y su compleja personalidad, siempre escurridiza.

A lo largo del recorrido, el *yo* omnipresente se manifiesta a través de lo que Manuel María Pérez López llamó un "juego de complicidades irónicas con el lector", configurando una autobiografía burguesa, clasificada por Mercadier como "permanente". La poderosa individualidad que, por sacrificios y méritos propios, se gana un lugar al sol es la que dirige la escritura hacia el autoconocimiento y autoafirmación en el conflicto con el mundo.

Torres Villarroel afirma repetidamente que no le debe nada a nadie, logrando la independencia que le da el dinero, sin que esto fuese nada despreciable. Al contrario, según observa Eugenio Suárez-Galbán en su estudio *La Vida de Torres Villarroel y la autobiografía moderna*[10], "si el burgués no hubiera logrado la fuerza social y económica – práctica, en una palabra – el romántico no hubiera estado en condiciones de elevarla a una categoría espiritual". Pero el burgués no impone sólo el dinero, sino también su perspectiva vital, a través del *yo* dotado con una visión coherente del mundo y del hombre, que confiere unidad a la obra. Así, pasando de la autobiografía a la novela, el texto se transforma en un *Bildungsroman* de trasfondo autobiográfico[11], donde incluso "la configuración estructural

[8] *Id.*, p. 30.
[9] Diego de Torres Villarroel, *Vida…*, p. 65.
[10] Eugenio Suárez-Galbán, "La Vida de Torres Villarroel y la autobiografía moderna (de Villarroel a Rousseau)", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com, p. 45.
[11] Manuel María Pérez López, "De la picaresca al *Bildungsroman*: la *Vida* de Diego de Torres Villarroel", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com, p. 37.

(…) se compagina bien con los esquemas constructivos de la <novela de formación >"[12]. Se narra el proceso de construcción de una persona que aspira a ser aceptada y admirada en la sociedad en la que vive. Este proceso conduce, a través del paulatino autoconocimiento y de la conciencia de la identidad personal, a la aceptación de su propia suerte y a la integración en la sociedad.

Aunque históricamente el *Bildungsroman* nace, con *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* de Goethe, en la Alemania de finales del siglo XVIII, en España la picaresca había aportado ya "la formalización novelística del proceso de formación" según el mismo Manuel María Pérez López[13], pero lo había hecho en una sociedad cerrada, en la que el individuo no contaba nada.

La innovación y modernidad de Torres consisten precisamente en escribir una autobiografía que en la que se registra el éxito del individuo en una sociedad más abierta, a través de un yo que puede elegir su destino y que conserva intacto su misterio, disfrazándose y desvelándose a la vez, en el intento de mostrar que detrás de las múltiples máscaras se esconden, en efecto, no sólo los hombres de su clase social en su momento histórico, sino el ser humano en general, con su condición siempre contradictoria, abrumadora y esencialmente inexplicable.

El concepto del héroe como paradigma de todos los humanos se basa en una complejidad misteriosa, de la que no faltan varias alternativas de autobiografía. Le vemos a Torres- personaje disfrazado "treinta veces en una noche, ya de viejo, de borracho, de amolador francés, de sastre, de sacristán, de sopón", instalado gustosamente en todas estas posturas.

Inmerso también en toda una serie de contradicciones que vive en carne propia, el autor pendula sin ceso entre autoapología y autocrítica, soberbia e humildad, ironía y angustia, locura y cordura, frivolidad y gravedad, entre lo ascético y lo mundano, pareciendo siempre sincero y sin embargo valiéndose del humor para explotar el abismo entre sus ideales y las realidades de su existencia, de la falsa humildad para manipular los sentimientos del lector, para predisponerle a favor suyo en contra de sus enemigos.

No obstante, estas contradicciones representan en el plano moral la aplicación de la ambigüedad filosófica-psicológica del ser humano: el hombre no es ni bueno, ni malo, sino ambos a la vez, con algo misterioso que siempre late en su fondo. Parece que el autor mismo se ve forzado a admitir que dentro de sí se esconde algo que él mismo no puede conocer. Oscilando entre la inclinación mundana y la ascética, Villarroel llega a expresarse en términos modernos, complejos y contradictorios, que trascienden la visión escolástica medieval.

La autobiografía se concibe ya como una autobúsqueda para "llegar a un entendimiento" consigo mismo, en las palabras del propio Torres. Fiel a sus contradicciones, el autor se declara enigmático y complicado.

El autor se complace en la autoindagación profunda para buscar razones dentro de sí mismo, lo que representa un paso importante hacia el laicismo, cuyas raíces se encuentran en el humanismo renacentista[14]. Consiguientemente, se llega a una tendencia individualista, a una concepción del hombre como individuo más bien que tipo. Pero la conclusión tras el autoanálisis es que siempre quedará un núcleo de oscuridad en su fondo.

La modernidad de Villarroel es patente no sólo en el distanciamiento con que el autor trata los sucesos que refiere de su propia vida, sino también en el uso de las digresiones, que introduce para comparar los hechos del protagonista con momentos sea anteriores, sea posteriores de su historia, truco que el autor utiliza, en la opinión de Russel Sebold, para

[12] *Id.*, p. 40.
[13] *Id.*, p. 6.
[14] Eugenio Suárez-Galbán, Op. Cit., p. 51.

revestir de una mayor ilusión de realidad las acciones del personaje y para redondear lo *novelizado*.

En el tercer Trozo de la *Vida*, se produce la ruptura del orden cronológico: la autodescripción de Torres corresponde a los 46 años del autor, mientras que la narración tras el autorretrato, continúa a sus treinta y tres años. En la interpolación de las digresiones narrativas donde no se había de esperar, Sebold[15] ha visto el anticipo de la técnica tan moderna del flujo de conciencia, que James Joyce utilizó en su *Ulysses*.

En fin, tanto Eugenio Suárez-Galbán como Guy Mercadier identifican una modernísima observación de Torres, en la que el autor de la *Vida* alude a lo que hoy llamamos subconsciente, como "factor propicio, en ciertos momentos, para una mayor fidelidad del autorretrato"[16]. Leamos las palabras de Torres en el Trozo III de la *Vida*: "a hurtadillas de mi vigilancia se han salido (…) muchos pensamientos y palabras, que han descubierto las manías de mi propensión y los delirios de mi voluntad[17]".

En conclusión, Diego de Torres Villarroel es, por su vida y su obra, una figura de transición entre el Barroco y la modernidad ilustrada, en un período en que estalla la crisis del sistema de valores heredados y en que se forja una nueva mentalidad antiescolástica y prorreformista.

En su pensamiento profundo, cuerpo y alma se armonizan humanamente en el ser, hombre y universo se enlazan en armonía cósmica y todo lo creado se armoniza trascendentemente con Dios.

El interés por la ciencia, la dimensión divulgadora y popularizante que tuvieron sus acciones, la preocupación por una educación útil y eficaz para la felicidad individual y colectiva, la emancipación respecto a la teología, su esfuerzo armonizador – el eclecticismo siendo la solución que Torres encuentra al choque histórico entre ciencia y fe y al compromiso desbordante vitalismo y su ortodoxia – hacen que este escritor se convirtiera, como inspiradamente afirmó Guy Mercadier[18], en nuestro contemporáneo, cuyo lugar histórico se encuentra en los umbrales de la modernidad.

## - BIBLIOGRAPHY

1. DE TORRES VILLARROEL, Diego, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de Diego de Torres Villarroel*, Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

2. SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio, "La Vida de Torres Villarroel y la autobiografía moderna (de Villarroel a Rousseau)", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

3. SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio, "La estructura autobiográfica de la vida", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

4. PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, *Estudio introductorio* a la edición crítica de la *Vida*, Edifsa, Salamanca, 2005

5. PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, "De la picaresca al *Bildungsroman*: la *Vida* de Diego de Torres Villarroel", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

6. PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, "Para una revisión de Torres Villarroel", en *Revisión de Torres Villarroel,* Manuel 7. PÉREZ LÓPEZ, María y MARTÍNEZ Mata, Emilio (Eds.), Salamanca, Ediciones Universidad, 1998, pp. 13-35

8. SEBOLD, Russell, *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*, Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

[15] Russell Sebold, Op. Cit., p. 26.
[16] Eugenio Suárez-Galbán, Op. Cit., p. 49.
[17] *Op. Cit.*, p. 65.
[18] En *Diego de Torres Villaroel, une autobiographie permanente.*

9. MERCADIER, Guy, *Diego de Torres Villaroel*, *une autobiographie permanente*, Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

10. DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, "Un memorial autobiográfico de Don Diego de Torres y Villarroel", *Boletín de la Academia Española*, XVIII, 1931, 395-417

11. FERNÁNDEZ-JAUREGUÍ, Carlota, "Poética del pronóstico y autobiografía en Diego de Torres Villarroel", *Dialogía,* 10, 2016, pp. 260-291

12. VALENZUELA MAGAÑA, Juan Fernando, "Vida y género", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

13. VALENZUELA MAGAÑA, Juan Fernando, "La *Vida* de Diego de Torres Villarroely su tiempo", Biblioteca Virtual Cervantes, cervantesvirtual.com

# THE ROLE OF MEDIA OUTLETS IN CREATING A CULTURAL IMAGE

**Petra Melitta Sava**
**Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: The article offers an overview of topics dedicated to British culture and civilization in the view of widely present and accessed media outlets (such as BBC's History page, for example), whose aim is to reflect the United Kingdom's self created image, its culture and values. It focuses on students' needs and requirements and is meant to provide an illustrative approach to the way a country's cultural identity is promoted and perceived with the use of authentic online materials.*

*Keywords: culture and civilization, Britishness, teaching resources, history, identity*

Elements of culture and civilization have been used to facilitate language comprehension and acquisition; however the cultural and the linguistic aspects are intertwined. Language learning does imply developing an awareness of the world but cultural acquisition is also only possible through a comprehensive picture that encompasses both information and vocabulary. In intercultural competence, acquired through language learning, social identity plays an important role.

The purpose behind Culture and Civilization courses is to use texts and materials as an aid in promoting and understanding British Culture. In higher education, culture and civilization courses, also lay the ground for other subjects, because historical facts are offering social context for literature classes. But, in this context they are no longer just a frame for the text or historical background. They focus on two components, one historical and one contemporary. Focusing on the issue of British Studies from an educational perspective Brumfit (2003: 45) refers to the concept of Britishness as being highly disputed. However, the purpose of this article is not to discuss the idea of British Cultural Studies and how they have emerged.

British Culture and Civilization courses need to follow the trends of perceiving British identity; identity however is an image made up of lots of individual components constantly restructuring in a shifting global context currently also influenced by the Brexit crisis. According to Peter Childs (2001:30) Britishness has always been "a hybridised and hyphenated identity".

And it is precisely this pluralistic and diverse character that needs to be acknowledged and understood by the learner for it is easily transmitted through authentic material. In Hanif Kureishi's essay, *Bradford*, we learn that:

> […] he found three Englands. There was guide-book England, of palaces and forests; nineteenth century industrial England of factories and suburbs; and contemporary England of by-passes and suburbs. Now, half a century later, there is another England as well: the inner city (Kureishi, 2011: 42).

Period dramas and heritage movies focus on the first type. The second one nostalgically remembers the greatness of the British Empire and its role as the engine of European economy. Yousaf (2002: 28) defines the third type as the "Americanized" England, while the inner city reflects the "evanescent fads and phases of contemporary British life".

Byram (2003: 56) considers that "British cultures, or any others, can be studied by those who are native to them or by outsiders". The popularity of Kate Fox's *Watching the*

*English*, a series of rules, codes and rites, proves an interest in "pop-anthropology about English behaviour" (Fox 2014: 10) beyond the school or the university. The official handbook that is fundamental for all questions in the citizenship test, *Life in the UK: A guide for new residents* is made up of five chapters structured as follows:

- The values and principles of the UK,
- What is the UK,
- A long and illustrious history,
- A modern, thriving society,
- The UK government, the law and your role.

These aspects can be used as key points around which to organize courses.

In an article from 2005, *The Telegraph* mentioned "ten core values of the British identity"; amongst them was history (the term encompassing political culture and national achievements that should be taught to British students). O'Driscoll refers to this necessity as well, writing about the requirements for becoming a UK citizen:

> Now they have to study an official book called Life in the UK and then pass a 'citizenship test' based on it. After that, they attend a formal ceremony at which their citizenship is conferred upon them. (Interestingly, when Life in the UK was first published, it emerged that most British born-and-bred people could not achieve the required 75% pass mark!) (O'Driscoll, 2013: 61).

Brumfit identifies a market for British Studies as well as an "eclectic sets of materials recommended by interested agencies", mentioning the case of the British Council. However, he reduces this type of pre-selected materials to a mere set of facts, - "an organism" -, due to the filter and the obvious educational aspect and thus warns about "an approach [that is] no more than intellectual tourism, or high-grade stereo-typing" (Brumfit, 2003: 45). Authentic materials have been used for years, as they expose students to real language in a real context. Just as artificial language is to be avoided, so is the exposure to censored materials.

Websites containing EFL teaching materials, such as *esolcourses*, (aside from grammar, vocabulary or songs), have a subsection dedicated to life in the UK. The National Archives (http://www.nationalarchives.gov.uk/) specifically mention a subsection for Education and host interactive, individual or group tasks accompanying each original and unique document.

Judging by its title, James O'Driscoll's *Britain for Learners of English* clearly addresses foreign students. Differences and most importantly attitudes towards multiculturalism and the difficulties encountered in the attempt to define the term "British" are somewhat highlighted, however there still remains the problem of topicality and relevance. Even though it focuses on content, its purpose being to facilitate information rather than vocabulary items, the material - as a book- reveals its limits.

Contrary to these, media outlets have the advantage of novelty and newsworthiness. Newspapers and their web-pages serve as rich authentic materials. To a certain extent though, this might require some in-depth research. If specific teaching materials may lack authenticity being chosen and "purified" in advance, newspapers might act as influencers, favoring one side over another[1]. Pertaining to this, the *Oxford Royale Academic* published an article that categorizes British newspapers; *Black and White and Read All Over: A Guide to British Newspapers* starts with *The Guardian* and *The Tele*graph and ends with *The Express* or *The Mirror*, the list covering broadsheets and tabloids alike, pointing out the papers' political leanings and endorsements of certain parties. As the authors highlight themselves, it is of utmost importance to acknowledge these aspects when researching facts about Britain: "If

[1] Berardo (2006: 65) also mentions the threats of being too culturally biased as a disadvantage of authentic materials.

you're trying to understand Britain, understanding the newspapers published and read here can be vital", "Britain's newspapers continue to provide a remarkable insight into the way the country thinks, and seem likely to continue to do so" https://www.oxford-royale.co.uk/articles/a-guide-to-british-newspapers.html.

And this brings us back to Culture and Civilization courses; the criteria to keep in mind when choosing authentic materials must cover the purpose, the presentation and the suitability of the content, that is, its relevance for students (see Berardo 2006: 63).

The BBC`s British History archive page is chronologically organized from "Norman Britain" to "The making of Modern Britain", featuring articles and book excerpts by historians and university professors, thus making them reliable sources. Also there are different viewpoints on the same topic. The articles follow a pattern, are well organized, as opposed to lose newspaper or magazine articles that require a lot of research. However, this organized aspect definitely includes them in the educational resources category.

The main BBC History webpage dedicates most of its latest editorials to Britain as it depicts:

- *Surviving Aberfan* (documentary and survivor stories commemorating the 1966 mining disaster)
- *Why should I care about 1066* (a legacy of the brutal conquest)
- *How did Shakespeare shape our sense of history* - The chapter focuses on history plays, England's identity crisis, their message reflecting contemporary geopolitical conflicts, and draws parallels to 20th and 21st century British fiction and movie heroes such as James Bond.
- *Queen Victoria. The woman who redefined Britain's monarchy* - The editorial contains journal entries and newspaper accounts of marriage, monarchy, empire and redefines Victoria as a brand, this present day term from marketing and advertising drawing a bridge over time.
- *The Great Fire of London* (a new vision)
- *How has underwear shaped women's lives (*from Elizabeth I`s underwear over Victorian era corsets to early 20th century girdles, leading to links about British women in WWI and WWII)
- *How do you find hidden stories from Britain's black history* - This chapter offers inspirational stories and approaches racial origins looking beyond slavery.

The editorials create a link with the past, preserving and without a doubt promoting Britain's greatness, often offering a fresh perspective on things, without falling into clichés. Students are given the opportunity to critically observe political, economic and cultural aspects.

Raising cultural awareness, looking beyond stereotypes, understanding the cultural diversity of modern societies by perceiving shifting boundaries and comprehending concepts such as migration and immigration, without neglecting neither the aspect of heritage nor that of popular culture through media and entertainment should be objectives of Culture and Civilization courses. Thus, authentic materials from media outlets, which are first and foremost diverse in nature, prove to be of utmost importance, as they are easily accessible, updated and up-to-date.

## BIBLIOGRAPHY

Berardo, S. A. (2006). *The Use of Authentic Materials in Teaching Reading*, in The Reading Matrix, vol. 6, no.2 /2006, pp.60-69.

Brumfit, C. (2003). *British Studies: an educational perspective*, in Bassnett, S. (Ed.), Studying British Cultures. An Introduction, London: Routledge, pp 41-55.

Byram, M. (2003). *Cultural Studies and Foreign Language Teaching*, in Bassnett, S. (Ed.), Studying British Cultures. An Introduction, London: Routledge, pp 67.

Byram, M. (Ed.) (2000). *Social Identity and the European Dimension*: *Intercultural Competence Through Foreign Language Learning*, Strasbourg: Council of Europe Publishing.

Childs, P. (2001). 'Hyphen-Nation', EnterText, 2.2, pp. 17–32, Retrieved from http:// www.brunel.ac.uk/faculty/arts/EnterText/2_1_pdfs/childs.pdf.

Ciornei, I., Tomoiagă T.(2013). *Effective Ways of Teaching British Culture and Civilization*, in Procedia. Social and Behavioral Sciences, vol. 70, pp 1919-1924.

Kureishi, H. (2011). *Collected Essays*, London: faher&faher.

O'Driscoll, J. (2013). *Britain for Learners of English*, Oxford University Press.

Shi, T. (2008). *British National Identity in the 21st Century*, in Intercultural Communication Studies XVII, 1/2008, pp.102-114.

Yousaf, N. (2002). *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia: A Reader's Guide*, London: Continuum.

*** (2005, July 27) 'Ten core values of the British identity'. *The Telegraph*, Retrieved from https://www.telegraph.co.uk/comment/telegraph-view/3618632/Ten-core-values-of-the-British-identity.html

https://www.bbc.co.uk/history

http://www.nationalarchives.gov.uk

https://www.oxford-royale.co.uk/articles/a-guide-to-british-newspapers.html

https://www.oxford-royale.co.uk/articles/the-ultimate-reference-guide-to-british-popular-culture.html

# A CHILD-WOMAN SOUTHERN WRITER OR IMAGINATION TRUER THAN REALITY

**Mihaela-Anca Ogasanu**

**Lecturer, PhD, University of Oradea**

*Abstract : Fiction as a made-up story covers a lot of territory. Fact and fiction, old terms derived from Latin words are associated with `reality` and `truth` versus `unreality` and `falsehood`. Still, the intricate relation of fact and fiction with the `real` and the `true`is not exactly what appears on the surface. Truth is really stranger than fiction and the job of the writer under scrutiny is to fracture truth in a purposeful way taking refuge from life, her fiction being at once similar to her eccentric life, still so different from it.*

*Keywords: storyteller, fiction, reality, fantasy, isolation*

**WIZARDRY**

**Angel disarmed, lay down your cunning, finally tell**
**The currents, stops and altitudes between Heaven and Hell.**
**Or were the scalding stars too loud for your celestial velleities,**
**The everlasting zones of emptiness uncanny to your imperious hand?**
**Did you admit the shocks and shuttles of the circumstance,**
**And were the aeons ever sinister**
**Or were they just vulgar as a marathon dance?**
**Did you keep camping all through chaos**
**Comparing colors of infinity to neon lights?**

……

(Carson McCullers – "The Dual Angel")

The definition of fiction as a made-up story covers a lot of territory, from lies and casual jokes we hear and /or use in cunning, polite or impolite conversation to great visionary works of literature or the Bible itself, that is fiction, because it is a made-up story and this does not mean that it lacks truth. Nor does it mean that the Bible may not contain fact. The relation between fact and fiction is definitely not as simple as one might think, and definitely it is essential to the understanding of fiction.

Fact and fiction are old terms both derived from Latin words: "fact" from *facere* – to make or do, "fiction" from *fingere* – tomake or shape words, not necessarily loaded with overtones of approval or disapproval beneficiary of unequal fortunes in the world of words. "Fact" is associated with "reality" and "truth" as vital elements of verbal society, "fiction," on the other hand, being known as "unreality" and "falsehood." Still, the relation of "fact" and "fiction" with "the real" and "the true" is not exactly what appears on the surface. Fact still means "a thing done" while fiction has never lost its meaning of "a thing made." But in what sense do things done or things made share truth or reality? A thing done has no real existence once it has been done. It may have aftermath, and there may be many records that point to its former existence (if we consider the Civil War, for example); but once it is done its existence is finished. A thing made, on the other hand, exists until it decays or is

destroyed. Once it is finished, its existence begins such as the Civil War story from Margaret Mitchell's *Gone with the Wind*. Fact has no real existence, while fiction may last for centuries and so does Southern literature in the U.S. In Robert Scholes's authoritative opinion:

We can see this rather strange relation between fact and fiction more clearly if we consider one place where the two come together: the place we call history. The word "history" itself hides a double meaning. It comes from a Greek word that originally meant inquiry or investigation. But it soon acquired the two meanings that interest us here: on the one hand, history can mean "things that have happened"; on the other, it can refer to "a recorded version of things that are supposed to have happened." That is, history can mean both the events of the past and the story of these events: fact-or fiction.[1]

The very word "story" prowls in the word "history," and is derived from it. What begins as investigation must end as story. Thus fact, in order to survive, must become fiction. Seen in this way, fiction is not the opposite of fact, but its complement. It gives a more lasting shape to the fading deeds of men.

Another aspect of fiction is implied by the fact that we *do* think of it also as something quite different from historical records or mere data. We consider it as a made-up, non-natural, unreal product of the human fancy. So fiction can be very factual, maintaining the closest possible correspondence between its story and things that have actually happened in the world, or it can be very imaginative, defying our sense of life's ordinary possibilities.

Taking these two extremes as the opposite ends of a whole spectrum of fictional possibilities, between pure history and pure imagination, we can distinguish several nuances, all radiating truth, which is entirely present in history books but partially present in fairy tales, or other works of fiction proving that "truth is stranger than fiction". The job of the writer of fiction is to fracture truth in a purposeful and pleasing way using certain shades.

The same critic rightly claims that though fiction itself has a real existence – a book has weight and occupies space – our experience of fiction is unreal. When we are reading a story we are not "doing" anything. We ceased the ordinary course of our existence, interrupted our connections with friends and family, in order to temporarily abandon ourselves into a private and unreal world. Our experience of fiction is more like daydreaming, exercising our imagination. Though fictional world is unreal, we seem to be part of it. We feel involved in the events we are reading about, without attempting to alter them. We *experience* the events of a story, they might affect us, so that emotionally and intellectually, we come out as different human beings, hopefully enriched by the literary experience, an intimate, rewarding one. Critical terminology is not an end in itself. Terminology is needed in order to analyze more accurately, and the analysis in its turn improves our reading abilities.

We should always keep in mind that all history recorded by men becomes fictional whereas all human fantasy implies some resemblance to life. So for any student of fiction the *combination* of historical and imaginative materials becomes crucial. This is so because our understanding of fiction depends on our grasping the way in which any particular work is related to life. This is what we tried in the case of Carson McCullers.

Life itself is neither tragic nor comic, neither sentimental nor ironic or is it both tragic and comic, both sentimental and ironic? With the Southern writer it is a sequence of sensations, actions, thoughts, and events conveyed through language.

Literature helps us in making sense of our own experience. We can both take "refuge" from life and equip ourselves for our predictable return to life. Though an "imitation" of life, it helps us understand life, and life helps us understand fiction. Fiction interests us because of the complicated ways in which it is at once similar to life, still so different from it. Our experience of fiction implies both pleasure and understanding. The intricate relation between pleasure and understanding renders them inseparable in the reading of fiction.

Thus on studying fiction we must focus on understanding, and hope that pleasure will follow because of the special connection between the two. Understanding a work of fiction begins with recognizing what kind of fiction it is. Between the extremes of history and fantasy we might locate two major points of reference. There are two principal ways by means of which fiction can be related to life: "realism" and "romance". Realism is a matter of perception. The realist presents his impressions of the world of experience. A part of his/her vocabulary and other technical instruments (s)he shares with the social scientists such as psychologists and sociologists, giving the reader a sense of the way things are. The realist's truth is general and typical but vivid and memorable.

Romance is a matter of vision. The romancer presents not so much his impressions of the world as his ideas about it. The shape and color of the world are altered, on purpose, by the filters of philosophy and fantasy.

Realism and romance are not absolutely different: they share some qualities. Realism itself is more romantic than history or journalism. And romance is more realistic than fantasy. In fact if we start from the idea that the greatest works of fiction are those that successfully blend the realist's perception and the romancer's vision, creating fictional worlds close to our sense of the actual, then we can consider Carson McCullers's works as rich and complicated admixtures of romance and realism.

The concepts of fictional modes and patterns are worth insisting upon. Romance diverges from realism, along that line which leads from history to fantasy. There are two obvious ways in which reality can be distorted by fiction, it can be made to appear better or worse than we actually believe it to be. Certain aspects of reality may be seen more clearly at the expense of others by presenting a "true" picture of either the heroic or the debased side of human existence. A fictional work that presents a world better than the real world is in the mode of romance. A work that presents a fictional world worse than the real world is in the mode of anti-romance, or satire. Both these distorted views depend on our sense of the actual to achieve their effects.

According to Robert Scholes:

The world of romance emphasizes beauty and order. The world of satire emphasizes ugliness and disorder. The relations between individual characters and these distorted worlds constitute a crucial element of fiction, for these relations determine certain patterns or master plots that affect the shaping of the particular plot of every story. One of these master patterns deals with the kind of character who begins out of harmony with his world and is gradually educated or initiated into a harmonious situation in it. This pattern may operate in either the ordered world of romance or the chaotic world of satire, but the same pattern will have a quite different effect on us when we observe it working out in such different situations.[1]

An initiation into a world of beauty and order amounts to a comic rise and we react with approval and pleasure, while an initiation into a world of ugliness and disorder might amount to an ironic rise and our reaction is one of disapproval and disgust.

Another master pattern may operate in the character who begins in harmony with his world but is finally rejected or destroyed by it. The heroic figure might experience a tragic fall due to his flaws. Also doomed to fall is the virtuous or delicatelowly creature. Ironically, his fall is a kind of rise.

The comic ascension and the tragicdecline happen because in an orderly world human virtue is a value raised to a heroic power. The *satiric* rise and *pathetic* fall are ironic like in a Swiftian *monde à rebours* since the values themselves are inverted and subverted. Satire and pathos debase the world in order to criticize it, tragedy and comedy elevate it to make it

[1] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991), p.126.

acceptable. The two romantic patterns promote resignation. The two satiric patterns promote opposition. With the fictional universe of the child-woman Southern writer we consider that everything is intricate, the distinctions between the various patterns fade, combine or interact; thus, rise and fall, success and failure – all these values or flaws become problematic, requiring from the reader of her fiction the flexibility of response by careful attention to the workings of traditional patterns in her modern fiction.

We resort again to the insightful approach of Robert Scholes who discerns among the musts in analyzing the plot of a work of fiction:

Fiction is movement. A story is a story because it tells about a process of change. A person's situation changes. Or the person is changed in some way. Or our understanding of the person changes. These are the essential movements of fiction. Learning to read stories involves learning to "see" these movements, to follow them, and to interpret them. In the classroom we often – perhaps too often – put our emphasis on interpretation. But you cannot interpret what you cannot see. [2]

So, the critic goes on giving us plain but intelligent advice on how to perceive and follow fictional plotting, i.e. things to be done while reading and things to be done after a first reading, since a good story may be enjoyed many times, and undoubtedly a second or third reading will be more satisfying in every respect than the first time through. This reminds us of Faulkner's advice to his students to read *The Sound and the Fury*, at least four times in order to fully understand it.

One of the greatest mistake is to insist on fictional characters' "reality" as characters in fiction are *like* real people, but also very *unlike* them. As a genuine realistic writer we think that Carson McCullers has tried to draw the reader away from her interest in the movement of fiction and to lead him/her toward an interest in character for its own sake and exactly like the realistic writers she admired being enthralled by the discoveries in psychology, she has offered us instruction in human nature. The motivation of characters, the workings of conscience and consciousness, became the focal point of most of her novels, novella and short stories.

In the best tradition of the realists she offered us a shock of recognition through which we share her mis/ perception of human behavior. She too yielded both to the impulse to individualize and to the impulse to tipify. Thus some of her memorable characters are the result of a powerful combination of these two impulses.

Worth mentioning are the individualizing touches as part of the storyteller's art. They amuse us or engage our sympathy for the character as it happens with Cousin Lymon. At the same time we witness McCullers's typifying touches as part of the story's meaning e.g. the painful isolation of Miss Amelia, the eccentric of the small Southern town. We find with Carson McCullers's *The Ballad of the Sad Café* representatives of a social class, a race, a profession; as well as psychological types, analyzable in terms of this or that "complex" or "syndrome" and of course we also come across characters that are mixtures of social and psychological qualities.

If we take Scholes's advice, for a rewarding literary analysis we must not only look carefully *at* the work itself but also look *awayfrom* the work toward the world of ideas and experiences. Then we discover themes or meanings in her work that help us in making connections between the work and the world outside it and obviously these connections *are* the meaning. We sensed this truth when we placed Carson McCullers on the map of American Southern literature proving the validity of the thematic materials we discovered hesitating over what we "read out" of the story or "read into" it. We hopefully considered as

[2] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991), p.128.

fruitful any connections between story and world necessarily implied by the story itself.

Besides just narration, description, or dialogue, the title of a work might function as a clue to the story, pointing out the importance of a particular element in the work. Like the titles themselves, poetical and suggestive, with McCullers we detect passages in her writings that are themselves commentary *on* or interpretation *of* spiritual isolation, loneliness, eccentricity etc.

Often, interpretive passages are not presented directly by a narrator, with all his authority behind them. On the contrary they are uttered by a character, and this means that we must evaluate the reliability of the character before we decide to accept his/her interpretation as legitimate, like Miss Amelia's in *The Ballad of the Sad Café.* Sometimes the narrator will be characterized in such a way as to question even his/her reliability. The narration and description of a character or a scene may be done in such a way as to make the reader aware of the intricacy of a situation dealt with. Places and characters are presented to us with suggestive names (aptronyms like Sucker) that carry the clues to a better understanding of the plot such as in McCullers's short stories e.g. "The Haunted Boy*"*.

Whenever the author refrains from direct commentary, we must look for subtler clues. In the same inspired study Robert Scholes adds :

Patterns of repetition, ironic juxtaposition, the tone of the narration – devices like these must lead us to the connections between the particular world of the book and the generalized world of ideas. And the more delicate and subtle the story is, the more delicate our interpretation must be. Thus, taking care that our interpretation is rooted in the work itself is only one aspect of the problem.

The other aspect involves the outside knowledge that the interpreter brings to the work. If the story is realistic it will be understood best by those readers whose experience has equipped them with information about the aspect of reality toward which the story points. [3]

Consequently we feel the conflicts depicted by McCullers intensified by what the author called "the immense complexity of love" that appeared first as an idea in her short story "A Domestic Dilemma"are but the trigger for the latent love relationships repressed, unconsummated so never reaching maturity. Even if we do not quite understand from the very beginning what the narrator – an *alter ego* of McCullers herself suggests in *The Ballad of the Sad Café* i.e. "the value and quality of any love is determined solely by the lover himself", her entire fiction might help us clarify and order our life and love experiences – be them shared , unnoticed , rejected or unrequited.

As Scholes put it, we as readers are left with an understanding of the stories and with an enriched store of general notions that we developed in order to understand.

Fiction generates its meanings in innumerable ways, but always in terms of some movement from the particular characters and events of the story to general ideas or human situations suggested by them. The reader comes to an understanding of a fictional work by locating the relevant generalities outside the work and fitting them to the specific instances within the work.[4]

In addition to acquiring new notions, the reader may have refined his attitudes toward his old notions and toward experience itself.

Fiction is justified not as a means of conveying ideas but as a means of generating attitudes toward ideas. The meaning of fiction must finally be seen in terms of emotions

[3] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.131.
[4] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.132.

directed toward impressions of experience or toward ideas about life. [5]

Emotions and impressions stirred in our case by the poignant confessions of vulnerable lovers whose knowledge or lack of knowledge of "the science of love" pushes them into expecting for their affection nothing in return, like in the touching story of the tramp in the short story "A Tree. A Rock. A Cloud."

The outcome of our experience of fiction is but the attitude toward the events presented, our understanding of those events and the shaping of ideas about life, all conveyed by the author through her technical management of point of view – a term that stands for the way a story is told. The subject of fictional viewpoint is twofold, one dealing with the nature of the storyteller in any given fiction, the other dealing with his/her language.

The nature of the storyteller involves the extent to which she is herself a character whose personality affects our understanding of her statements, and the extent to which her view of events is limited in time and space or in her ability to see into the minds of various characters. Carson McCullers's fictional point of view is without any doubt an intricate, refined one. Sometimes the viewpoint in the stories is "partial"–in the sense of incomplete or in the sense of biased so that we as readers have to adjust and to compensate in appropriate ways to such dimensions of the language of narration as wit and intelligence. If we focus on *tone*, we should trace the way unstated attitudes are conveyed through language, if we focus on *metaphor*, then we follow the way language conveys different images and ideas. We will analyse characters who appear in a similar light several times; so that by their last appearance, we are prepared to regard them unsympathetically helped by the strength of typical McCullers sentences and we will be able to catch the tone. We resolve some of the conflicts by reading the sentences as *ironic*, meaning the opposite of what they seem to say, and acquiring thereby a sarcastic tone. The way a character's behavior mechanically mimics another one's adds a fresh satiric dimension to the little scene.We refer here to the hunchback Lymon from the novella *The Ballad of the Sad Café*.

If we pay close attention to McCullers's choice of words, trying to keep in mind the whole context of one or another of her stories we come to the truism "the more we read a particular author, the better we become at catching her tone", at perceiving the emotional shades that color the sense of her words.

With the Southern writer under scrutiny love proves dangerous and destructive, submissive and self-annihilating. We take advantage again of Robert Scholes's sensible and sensitive approach to understanding fiction and try to apply it to our study. In sum, we will trace the two most important dimensions of the art of language – tone and metaphor – operating in certain passages of McCullers's short fiction.

When we look at a painting up close, we can see its details clearly and the texture of its brush strokes, but we cannot really see it as a whole. When we back away, we lose our perception of these minute qualities but gain, with this new perspective, a sense of its design. Similarly, as we read a story, we are involved in its details. And in a story we are involved especially because we experience it as a flow of words in time, bringing us impressions and ideas, moving us emotionally and stirring us intellectually. It is natural to back away from a painting and see it as a whole. But it is less natural and more difficult to get a similar perspective on a book. We can never "see" it all at once. Yet design is an important part of the writer's art, and a sense of design is essential to a full reading experience.[6]

The critic insists upon design as having to do both with juxtaposition

[5] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.132.
[6]Robert Scholes, *Elements of Literature*, fourth edition, (New York Oxford: Oxford University Press, 1991) p 137.

(*what* is put next to *what* in the arrangement of the story) and with repetition (images, ideas, or situations that are repeated - often with interesting variations-in the course of the narrative). So we will apply these theoretical notions to the proper analysis of McCullers's short fiction distinguishing chronological arrangement of actions, actions rearranged in time so out of their chronological sequence (flashbacks) or some other device, the reasons behind a certain manipulation of chronology by the author, the grounds for having chosen to place a particular scene from the "past" next to a particular scene in the "present". Told as one long flashback the story of *The Ballad of the Sad Café* actually begins at the end.

We also find interesting parallels: similar situations that amount to a kind of repetition with variation, comparisons, and contrasts between the characters' behavior, all leading us to generalizations about the meaning of McCullers's work and last but not least we experience the complicated notion of structure, thus enabling us to see a meaningful pattern in the whole work close to design, i.e. repetition of images or metaphors.

Carson McCullers's stories are complicated fictions that call for both laughter and tears sharing an ironic dimension matching Scholes's definition of the greatest tales as well as modern fictions:

They exploit the difference between what humans hope for and what they get, or between what they say and what they do, producing either the pathetic irony of frustrated dreams or the ironic comedy of satire and ridicule.

More modern fictions have been frequently based upon the difference between what a character thinks to be true about the world and what is actually the case. Such an ironic gap between appearance and reality may lead to the realistic story of education. The ancient tales seldom if ever took this form. Most of them were in fact simple stories of hopes and wishes fulfilled, like many fairy tales.[7]

**Summing up**

We daresay that unlike the simple stories of hopes and wishes fulfilled, Carson McCullers's stories are never simple, her characters' dreams, hopes and wishes never come true and quite often the atmosphere is rather nightmarish, with fairy-tale dwarfs turned into malignant wizards, and with witches and bitches instead of fairies. In fact we refer to her novella *The Ballad of the Sad Café*, a " strange fairy-tale" as the writer described it in her dedication to David Diamond, a composer the McCullerses became both enamored of.

If for Margaret B. McDowell the most important theme was that of *eros/agape*[8],Louise Westling provided us with an insightful discussion of the hermaphroditic and androgynous aspects of Miss Amelia in an entire chapter entitled " Tomboys and Revolting Femininity" .[9]

In another study published as early as 1988 Margaret Walsh called the novella an " anti- fairy tale" depicting Cousin Lymon as a " faithfully -sketched fairy-tale dwarf " in all characteristics except his lack of a beard.Her arguments for the label " anti- fairy tale" were printed in *Pembroke Magazine* 20:

Unlike the redeeming love of fairy tales, love in McCullers' s tale is the spell that weakens the will , the enchantment that can dwarf giants…to lay oneself bare to love is to be open to disloyalty, to be meek, powerless, and defenseless, to be at the mercy of love's unpredictability.[10]

---

[7] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.140.
[8] Margaret B. McDowell, *Carson McCullers*,( Boston : Twayne, 1980 ), pp. 71-72.
[9] Louise Westling ,*Sacred Groves and Ravaged Gardens:The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor* (Athens: University of Georgia Press , 1985 ) , pp.110-132.
[10] Margaret Walsh, " Carson McCullers' Anti-Fairy Tale: The Ballad of the Sad Café", *Pembroke Magazine* 20 (1988) , pp.43-48

Though trapped in a "marathon dance" we consider Carson McCullers another dual angel, a shuttling figure, one whose movement between Heaven and Hell, outside and inside, violence and poetry, the work of history and the underworking of fiction, may allow us to frame some notions about the place of her art audaciously transcending hardship and failure.

Like she confessed in "Who Has Seen the Wind": "the empty page summoned and sorted memory"[11] condensing and transfiguring the past into words to pour in her works. She did feel entirely at home only in the South of her childhood memories which triggered her short stories and made her experience that sad distance between middle age and youth we could witness in the conception of her unfinished autobiography. When she was writing her books she was in a way split between two realities – her New York routine life and the remembered cadence of her Georgia childhood and youth, with a painful fear that the reality would not match her dreams, that the colors of infinity would turn neon lights, like she phrased in the poem we chose for the previous motto.

## BIBLIOGRAPHY


- **Baker, Houston, A, Jr** ***I Don`t Hate The South: Reflections on Faulkner, Family and The South;*** **(**Oxford:Oxford University Press, 2007);
- **Bradbury, John M,** ***Renaissance in the South*** (Chapel Hill: University of North Carolina Press,1963)
- **Ciocoi-Pop, Dumitru,** ***American Stars*** (Sibiu: Caleidoscop Publishing House,1993)
- **McCullers, Carson,** ***The Mortgaged Heart,*** (London:Penguin,1975)


[11] Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, (London: Penguin, 1975), p.186.

# ARTHUR CONAN DOYLE: AN INSIGHT INTO THE MEDICAL LIFE OFTHE PHYSICIAN-WRITER

**Oana Mureşan**

**Senior lecturer, PhD, "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy Cluj-Napoca**

*Abstract: Sir Arthur Conan Doyle is well-known for being the creator of the famous fictitious detective Sherlock Holmes, but not as much for being a physician writer. The paper explores aspects of the medical biography of Mr Doyle that shed more light on his literary work and enable the reader to acquire a deeper understanding of Doyle's writing, and in particular of the famous Adventures of Sherlock Holmes.*

*Keywords:Conan Doyle, physician-writer, Koch's Remedy, self-experimentation, vivisection*

**Biografie medico-literară**

Sir Arthur Ignatius Conan Doyle s-a născut în 1859 în Edinburgh, din părinţi de origine irlandeză. După şapte ani de educaţie iezuită în Anglia şi încă un an de şcoală în Austria, s-a întors în Edinburgh, unde a studiat medicina. În perioada studenţiei a început să scrie povestiri, publicând prima sa povestire, în *Chambers's Edinburgh Journal*, înainte să împlinească 20 de ani.

Experienţa medicală a scriitorului a început încă din anii studenţiei, când şi-a întrerupt studiile pentru a lucra ca asistent al unui medic din Birmingham şi apoi s-a îmbarcat ca medic de bord pe un balenier ce naviga spre Arctica (din februarie până în septembrie 1880). După absolvire, în 1881, spiritul său de aventură l-a făcut să repete acea experienţă, de data aceasta la bordul unui vas comercial ce se îndrepta spre coasta de vest a Africii.

În 1882 Conan Doyle a practicat medicina pentru scurt timp în Plymouth, ca apoi să-şi deschidă propriul cabinet medical în staţiunea Southsea, unde şi-a câştigat o reputaţie bună după doar un an de practică medicală. În anul 1885 a primit titlul de Doctor în Medicină (M.D.), din partea Universităţii din Edinburgh, cu o teză despre Tabes Dorsalis.[1] A urmat o specializare în oftalmologie la Viena în anul 1890, după care, în anul următor, şi-a deschis un cabinet oftalmologic în Londra, unde însă clientela s-a lăsat aşteptată.

În tot acest timp, Doyle s-a dedicat şi scrisului, o activitate pentru care a simţit întotdeauna o chemare aparte. În timp ce practica medicina în Southsea, în intervalele în care nu avea pacienţi, a început să scrie povestiri poliţiste. Aici a prins viaţă celebrul detectiv Sherlock Holmes – în romanul S*tudiu în roşu* (*A Study in Scarlet*, 1887) –, care avea să-i aducă faimă, dar şi nemulţumire creatorului său, deoarece, prinzând viaţă şi având atât de mare succces la publicul larg, personajul a devenit de necontrolat. Astfel, presiunea publicului l-a obligat pe autor ca, după ce i-a înscenat moartea – în povestirea „Ultima problemă" („The final problem", 1893) – pentru a se putea dedica unor creaţii „serioase", să-l reînvie câţiva ani mai târziu – în „Casa pustie" („The Adventure of the Empty House", 1893) din volumul *Întoarcerea lui Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*, 1905).

Pe lângă povestirile poliţiste care i-au adus faima, vasta creaţie literară a lui Conan Doyle include romane istorice, povestiri ştiinţifico-fantastice, dramaturgie, romane de

[1] „An Essay Upon the Vasomotor Changes in Tabes Dorsalis and on the Influence Which is Exerted by the Sympathetic Nervous System in that Disease." Teză nepublicată, Universitatea din Edinburgh, aprilie 1885.

dragoste, poezie, precum şi analize ale unor realităţi cotidiene, toate acestea dezvăluind un scriitor complex, cu preocupări şi valenţe multiple. În ultima parte a vieţii sale, Doyle a devenit tot mai interesat de spiritism. A ţinut numeroase prelegeri pe această temă şi a scris un roman, *The Land of Mist* (*Tărâmul ceţii*), urmat de o istorie a spiritismului, *The History of Spiritualism*, ambele publicate în anul 1926. Conform biografilor autorului, pierderea grea suferită în timpul primului război mondial, care i-a răpit fiul, fratele şi doi nepoţi, i-a provocat această orientare înspre spiritism ca o formă de consolare pentru suferinţa cauzată de pierderea fiului iubit. (Carr 2003, Lycett 2007) Scriitorul a murit în 1930, la vârsta de 71 de ani, ca urmare a unui atac de cord, lăsând în urma sa nu doar un personaj celebru, care a prins viaţă în povestirile sale şi pare a-şi fi câştigat nemurirea, ci şi o moştenire medico-literară demnă de un studiu atent.

Aşadar, după absolvirea Facultăţii de Medicină a Universităţii din Edinburgh în 1881, Arthur Conan Doyle a profesat ca medic timp de aproximativ zece ani înainte de a renunţa la cariera medicală pentru a se dedica exclusiv artei scriitoriceşti. A practicat din nou medicina în anul 1900 (martie-iulie), ca medic chirurg voluntar în cel de-al doilea război anglo-bur din Africa de Sud (1899-1902). Serviciile aduse Imperiului Britanic în timpul acestui război, în special prin faptul că a sprijinit în mod public politica britanică din acea perioadă[2], i-a adus recunoaşterea meritelor prin conferirea titlului de Cavaler al Imperiului Britanic în anul 1902.

În memoriile sale, Conan Doyle aminteşte despre atracţia exercitată asupra sa de scrierile poliţiste ale lui Edgar Allan Poe (1809-1949) şi Émile Gaboriau (1832-1873) şi de dorinţa sa de a crea un nou tip de detectiv. În viziunea scriitorului, acest detectiv particular (nu poliţist) trebuia să aibă un prieten apropiat care să-l asiste în acţiunile lui şi apoi să le imortalizeze pe hârtie. (Doyle 1924) În felul acesta a prins viaţă, în romanul *Studiu în roşu* (1887), celebrul cuplu format din detectivul Sherlock Holmes şi doctorul John W. Watson, prietenul, partenerul şi biograful acestuia. Scriitorul a mărturisit, în mai multe rânduri, că l-a avut ca sursă de inspiraţie în crearea celebrului său personaj pe fostul său profesor de la Universitatea din Edinburgh, doctorul Joseph Bell, pe care Doyle îl admira pentru abilităţile sale remarcabile de a diagnostica nu doar afecţiunile pacienţilor, ci şi ocupaţia şi chiar caracterul acestora pe baza observaţiei, logicii şi deducţiei.

Criticii l-au prezentat deseori pe Conan Doyle ca pe un medic lipsit de succes, deşi există dovezi care demonstrează contrariul. Rodin şi Key (1984) susţin că, în realitate, Doyle a renunţat la medicină nu pentru că nu a avut succes, ci pentru că a avut atât de mult succes încât acest fapt l-a împiedicat să se dedice scrisului aşa cum îşi dorea. Prin prisma majorităţii mărturiilor biografice, această afirmaţie apare oarecum exagerată, Doyle nefiind niciodată copleşit de pacienţi în cabinetele unde a lucrat (deşi în Southsea a fost apreciat ca un bun practician şi avea suficienţi pacienţi pentru a-şi asigura un trai decent), iar scurta perioadă de practică în domeniul oftalmologiei de la finalul carierei sale medicale fiind, conform mărturiilor scriitorului, una complet neprofitabilă. Adevărul pare să fie, ca de obicei, la mijloc. Doyle a fost un medic apreciat în locurile unde a lucrat, în special datorită calităţilor sale umane deosebite, dar talentul său literar s-a dovedit a fi o forţă mult prea puternică, căreia i-a cedat în final, renunţând la cariera medicală, dar nu şi la medicină.

**Personalitatea scriitorului**

Arthur Conan Doyle a fost în primul rând un umanist, iubitor de viaţă şi de oameni, un reprezentant de frunte al victorianismului şi „un om al timpurilor sale” (Rodin 1980),

[2]Pentru a face cunoscut lumii întregi (care condamna politica Marii Britanii în Războiul Burilor) adevărul despre implicarea ţării sale în acest război,Conan Doyle a scris pamfletul *The War in South Africa: Its causes and Conduct* (*Războiul din Africa de Sud: cauzele şi desfăşurarea*). Pubilcat în 1902, pamfletul a fost tradus în numeroase limbi şi a avut un rol semnificativ în schimbarea opiniei publice internaţionale cu privire la politica Marii Britanii în regiune. În anul 1900 Doyle publicase cartea istorică *The Great Boer War* (*Marele Război Bur*), la rândul ei bine primită de public. (Lycett 2007)

îmbinând clasicismul epocii victoriene cu dinamismul caracteristic epocii edwardiene. În acelaşi timp, a fost descris ca fiind „etic şi compătimitor" în toate aspectele vieţii sale: ca medic şi scriitor, în viaţa particulară şi în cea publică, un adevarat om al Renaşterii, cu o vastă cultură şi un interes activ pentru diversele aspecte ale vieţii. (Lycett 2007, Rodin şi Key 1984)

De asemenea, Conan Doyle fost un patriot, care a dorit mereu să-şi servească ţara în mod activ, participând la Războiul Burilor sau la Primul Război Mondial. În ambele conflagraţii, a fost considerat prea în vârstă pentru a fi înrolat, dar a găsit alte modalităţi de a ajunge pe front – în Africa de Sud pe post de medic de campanie, iar pe fronturile din Germania şi Italia, în 1917, ca obsevator special. (Carr 2003, Lycett 2007)

Fire sportivă şi combativă, Conan Doyle s-a dedicat cu pasiune activităţilor fizice, practicând mai multe sporturi, de la cricket şi golf, la box, rugby sau curse automobilistice. De asemenea, scriitorul a a avut o contribuţie majoră la popularizarea schiului fond în Alpii elveţieni. (Carr 2003, Rodin 1980)

**Publicaţii medicale şi contribuţii ştiinţifice**

Scrierile medicale nonficţionale ale lui Conan Doyle cuprind, pe lângă teza de doctorat despre *Tabes dorsalis*, un total de douăzeci şi două de scrisori către editori discutând teme medicale variate (publicate între 1879-1927), patru articole publicate în reviste medicale de specialitate (între 1883-1910), două prefeţe ale unor cărţi medicale, un necrolog, şi şase capitole din autobiografia sa, *Memories and Adventures* (1924) (Rodin şi Key 1984). Cu toate că aceste scrieri medicale sunt puţin numeroase în comparaţie cu cele literare, ele demonstrează atât interesul scriitorului pentru cercetarea ştiinţifică, cât şi potenţialul său în domeniul medical. Publicaţiile sale referitoare la aspecte din domeniul bolilor infecţioase reflectă luarea unor atitudini în cunoştinţă de cauză, cu implicarea fermă pentru introducerea noilor metode terapeutice sau măsuri de profilaxie. Doyle era un susţinător al vaccinării obligatorii pentru prevenirea îmbolnăvirii de variolă şi febră tifoidă, într-o vreme în care această măsură întâmpina opoziţia publicului larg.

În acelaşi context al receptării entuziaste a noului în ştiinţă se înscrie atitudinea scriitorului, în anul 1890, faţă de obţinerea de către Robert Koch a tuberculinei, dintr-o cultură de bacili ai tuberculozei. Bacteriologul german considera că tuberculina urma să devină un remediu al tuberculozei, iar lumea medicală a primit cu mare entuziasm descoperirea lui Koch. Însă Doyle, având ocazia să analizeze efectele tuberculinei şi modificările patologice din ţesutut plămânilor unor pacienţi injectaţi cu acest agent, a fost primul care a atras atenţia – în două articole, apărute în cotidianul *London Daily Telegraph,* respectiv în publicaţia lunară *Review of Reviews*[3,4]– asupra folosirii premature la scară internaţională a acestei substanţe în tratarea tuberculozei. Ulterior, Koch a indicat ineficienţa tuberculinei în tratamentul tuberculozei (în anul 1907), dar acest produs a rămas un important mijloc de diagnostic al TBC.[5](Murphy 2011)

În anii în care Conan Doyle era medic practician, microbiologia se afla în faza debutului (datorită descoperirilor lui Louis Pasteur în domeniul turbării, între 1880-1886 şi ale lui Robert Koch, care în 1882 a descoperit bacilul tuberculozei, iar în 1884 vibrionul holerei). Încă de la începutul afirmării microbiologiei (bacteriologiei) ca ştiinţă, Conan Doyle a avut preocupări legate de elucidarea patogeniei bolilor contagioase. Într-o scrisoare către editor publicată în 1883, s-a declarat adeptul etiologiei microbiene a bolilor contagioase, într-o epocă în care existau numeroşi adversari ai acestei teorii (Doyle 1883). În plus, Doyle a întrezărit posibilitatea eradicării bolilor bacteriene prin eforturile generaţiilor viitoare (Rodin şi Key 1984).

[3] Doyle AC. The consumption cure.London Daily Telegraph. November 20, 1890:3.
[4]Doyle AC. Dr. Koch and his cure. Rev Revs 1890;2:552-6.
[5]A se vedea subcapitolul *Remediul lui Koch.*

Datorită formaţiei sale umaniste, Conan Doyle a susţinut cauze legate de bunăstarea fizică şi psihologică a omului. Astfel, de exemplu, a fost un suporter declarat al vivisecţiei, în sensul mai larg de experienţă pe animale vii, prin care se pot obţine noi cunoştinţe fiziologice şi mijloace pentru alinarea suferinţelor umane (PH 1985). În opera lui Conan Doyle apar referiri la cercetări pe animale sau investigaţii ale lui Sherlock Holmes în care detectivul recurge la astfel de cercetări.

Definitorie pentru curiozitatea ştiinţifică a lui Doyle este publicarea în *British Medical Journal*, în anul 1879, a unei scrisori prezentând autoexperimentul său cu gelsemium[6]. „Gelseminum as a Poison" („Gelseminum ca otravă") conţine o descriere detaliată a experimentului prin care scriitorul, pe atunci student la medicină, a încercat să descopere – în ciuda riscului la care era conştient că se supune – care ar fi doza maximă tolerată de organismul uman şi care ar fi primele simptome în supradoză. Una dintre concluziile sale a fost că organismul poate învăţa să tolereze gelsemiumul, ca şi în cazul opiului, dacă substanţa se administrează treptat (Doyle 1879).

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, perioadă în care Conan Doyle practica medicina, s-a produs o cotitură în istoria medicinei, datorită noilor cunoştinţe teoretice şi unor progrese tehnice, care au constituit bazele ştiinţifice ale dezvoltării medicinei moderne în prima jumătate a secolului următor. În acea perioadă au fost integrate, în mod creator, descoperirile din fizică şi chimie cu cele ale cercetărilor fundamentale din domeniul medicinei (din fiziologie, patologie generală, bacteriologie şi farmacologie, care s-a constituit în ştiinţă). A apărut o viziune etio-patogenetică asupra bolii, diagnosticul clinic a fost completat cu examinările de laborator, terapia a devenit mai raţională şi mai eficientă şi s-au iniţiat măsuri pentru prevenirea şi combaterea bolilor infecto-contagioase. (Bologa 1970, Iftimovici 2008)

În acest context, Conan Doyle a fost martorul unor interferenţe ale metodelor terapeutice vechi, aflate încă în uz, cu cele nou apărute, elaborate pe baze ştiinţifice. O analiză a scrierilor, concepţiilor şi cunoştinţelor despre boli ale lui Conan Doyle dezvăluie faptul că scriitorul era informat asupra noilor curente în medicină şi le aplica în practica medicală. De asemenea, o examinare a diferitelor substanţe şi medicamente la care se face referire în aventurile lui Sherlock Holmes (patru romane şi cincizeci şi şase de povestiri) poate fi concludentă în acest sens.

**Susţinător al unor cauze social-medicale**

Doyle a participat la diferite întruniri pe teme medicale în perioada în care a practicat medicina, iar ulterior a menţinut contactul cu lumea medicală, rămânând un susţinător al profesiei care l-a format. De asemenea, a luat atitudine în legătură cu diferite subiecte controversate cu implicaţii medicale care afectau societatea în vremea sa.

Un exemplu este răspândirea bolilor venerice prin prostituţie, o problemă despre care a scris în repetate rânduri, atrăgând atenţia asupra consecinţelor sale dezastruoase asupra sănătăţii unor oameni nevinovaţi şi pledând în favoarea adoptării unei legi care să pedepsească această practică nocivă. Doyle trimite o primă scrisoare pe această temă revistei *The Medical Times and Gazette* în iunie 1883, pe când era în Southsea. Revine asupra acestui subiect în timpul primului război mondial, când, în două articole publicate în *TheTimes*, în februarie 1917, îşi exprimă revolta faţă de felul cum cad pradă bolilor venerice soldaţii din Londra. Folosind un limbaj tăios la adresa prostituatelor, le numeşte duşmani ai ţării, care trebuie trataţi ca atare. (Doyle 1917)

În istoria sa despre Războiul Burilor, Doyle a pledat fervent în favoarea medicinei preventive: „If bad water can cost us more than all the bullets of the enemy, then surely it is

[6]Gelseminum (gelsemina) este un alcaloid indolic conţinut în rizomul plantei *Gelsemium sempervirens* din familia Loganiaceae, originară din SUA, Mexic şi Guatemala, având acţiuni de tip nicotinic (Grigorescu et al. 1986)

worth our while to make the drinking of unboiled water a military offence."[7] (Doyle 1900: 528) Această neglijenţă în igiena elementară a avut efecte dezastruoase în timpul războiului, ducând la o epidemie de febră tifoidă care a făcut aproape şapte mii de victime în rândul armatei britanice. Există mărturii ale activităţii medicale ale scriitorului în spitalul de campanie unde, în plină epidemie, medicul devotat şi carismatic care era Arthur Conan Doyle încerca din răsputeri să aline suferinţa răniţilor: „It was difficult to associate him with the author of Sherlock Holmes: he was a doctor pure and simple, an enthusiastic doctor too. I never saw a man throw himself into duty so thoroughly heart-and-soul. [...] It fascinated me to watch their cheery doctor carrying the sunshine with him wherever he went, worshipped by all."[8] (Menpes 1901: 152)

Câţiva ani mai târziu, în 1909, Conan Doyle a participat la campania umanitară pentru ameliorarea condiţiilor de viaţă ale indigenilor din Congo, cu aceeaşi fervoare cu care se implica în toate cauzele care priveau încălcări ale drepturilor omului la o viaţă normală (Doyle 1909).

**Adept al vivisecţiei**

Una dintre cauzele medicale pe care Doyle le-a susţinut cu tărie a fost sprijinirea vivisecţiei, pe care o considera necesară pentru progresul medicinei în folosul omenirii. În societatea victoriană existau forţe antivivisecţioniste puternice, susţinute de personalităţi proeminente ca Tennyson, Browning, Carlyle şi chiar regina Victoria (Guerrini 2003).

În aprilie 1886, asistând la o prezentare în care un ministru pleda împotriva vivisecţiei – denunţând cruzimea lui Pasteur, care tortura mii de vietăţi nevinovate pentru a „ne vindeca de hidrofobie"[9]– Doyle a luat cuvântul şi s-a declarat ferm în favoarea sacrificării unor iepuri dacă acest lucru poate să aducă alinare suferinţei umane. Doctorul Claremont (căruia Doyle urma să-i cedeze cabinetul său medical peste aproape patru ani) l-a susţinut în acea intervenţie.[10]

Un sfert de veac mai târziu, în 1910, scriitorul îşi păstrase aceleaşi convingeri. Numărul din 29 octombrie al cotidianului *Daily Express* conţinea o scrisoare a unui reprezentat al Societăţii Antivivisecţioniste din Londra (*The London Anti-Vivisection Society*), în care semnatarul epistolei susţinea că nu exista nici cea mai mică dovadă că ar fi fost salvată vreo viaţă umană ca urmare a torturării unor animale (Wall 1910). Răspunsul neîntârziat al lui Conan Doyle, din 1 noiembrie, face referire la populaţia dintr-o regiune din India unde au fost salvate numeroase vieţi ca urmare a vaccinării împotriva ciumei şi subliniază că vaccinarea a fost posibilă datorită experimentelor efectuate anterior pe animale. În plus, Doyle dezavuează, în răspunsul său, „campania antiumană" a autorului scrisorii deschise (Doyle 1910: 4). Aşadar, Conan Doyle era un susţinător fervent, în mod public, al vivisecţiei, asemeni unor mari oameni de ştiinţă, ca Charles Darwin, T.H. Huxley sau Joseph Lister (Guerrini 2003).

Referiri la vivisecţie, în sensul unor experimente pe animale, apar în mai multe scrieri ale lui Doyle. Spre exemplu, episodul din *Studiu în roşu* (publicat în 1887, la un an după prima confruntare publică pe această temă) în care Holmes alege să otrăvească un câine bolnav pentru a demonstra validitatea teoriei sale şi pentru a rezolva astfel cazul de omucidere, poate fi interpretat ca o aluzie la practica experimentării pe animale în scop ştiinţific, care, după cum am arătat, era controversată în acea perioadă, dar pe care Conan

[7] "Dacă apa contaminată face ravagii mai mari decât toate gloanţele duşmanului, atunci cu siguranţă merită să declarăm consumul de apă nefiartă o infracţiune militară." (t.n.)

[8] "Era greu să-l asociezi cu creatorul lui Sherlock Holmes: era pur şi simplu un medic, şi încă unul entuziast. N-am văzut niciodată pe cineva să-şi facă datoria cu atâta dedicaţie. [...] Era fascinant să-l privesc pe acest doctor voios care radia bună-dispoziţie în jurul său, oriunde se afla şi pe care îl venerau cu toţii." (t.n.)

[9] *** Discussion on Hydrophobia. *Portsmouth Times*.Apr 17, 1886, p. 5.

[10]*** Vivisection and M Pasteur. Lively Meeting at Southsea.*Hampshire Times*.Apr. 17, 1886, p. 2.

Doyle o spijinea. Pentru a umaniza gestul altfel extrem de crud al detectivului, Doyle descrie patrupedul ca suferind de o boală letală. În acest caz, aşadar, otrăvirea animalului bolnav poate fi privită ca o formă rudimentară de eutanasiere. De altfel, scriitorul era total împotriva cruzimii faţă de animale şi a vânătorii neraţionale. (Lycett 2007, Rodin şi Key 1984)

Reîntâlnim tema vivisecţiei într-un alt roman al scriitorului, de data aceasta avându-l ca protagonist pe profesorul Challenger, unde recunoaştem atitudinea de susţinere a scriitorului faţă de această metodă de cercetare. Profesorul Challenger era implicat în cercetarea prin intermediul vivisecţiei, unul din rezultatele investigaţiilor sale fiind descoperirea faptului că inima unui animal continuă să bată până când nodulii care intervin în automatismul cardiac îşi încetează activitatea. (Doyle 1912)

Extrem de relevantă pentru viziunea umană a lui Conan Doyle în ce priveşte problema vivisecţiei este critica la adresa metodelor inumane de cercetare folosite de un fost profesor al său de la Universitatea din Edinburgh, William Rutherford, despre care aflăm din autobiografia scriitorului: „He was, I fear, a rather ruthless vivisector, and though I have always recognized that a minimum of painless vivisection is necessary, and far more justifiable than the eating of meat as a food, I am glad that the law was made more stringent so as to restrain such men as he.[11] (Doyle 1924) Regăsim aici tonul reprobator al aceluiaşi umanist angajat, care ia atitudine atunci când omul îşi neagă umanitatea şi provoacă suferinţă nu doar semenilor săi, ci şi unor animale fără apărare. În acelaşi timp, scriitorul subliniază rolul esenţial al legislaţiei în prevenirea abuzurilor din practica vivisecţiei.

Exemplele enumerate mai sus constituie dovezi scrise ale faptului că medicul scriitor Arthur Conan Doyle sprijinea vivisecţia, atât timp cât era practicată în mod uman, datorită contribuţiilor sale majore la ameliorarea suferinţei umane prin prevenirea îmbolnăvirii, sau prin identificarea unor modalităţi eficace de tratare a bolilor.

**Autoexperimentul medical din perioada studenţiei**

Dacă automedicaţia este o practică curentă în rândul medicilor, autoexperimentul cu medicamente în scop ştiinţific este un fapt neobişnuit în ziua de azi. Însă în secolul al XIX-lea, când nu existau studii clinice, era o practică obişnuită în rândul cercetătorilor, care îşi asumau în mod conştient riscuri uneori majore, pentru a înţelege mai bine mecanismele şi efectele unor substanţe asupra organismului uman (Ivy 1948).

Această metodă de cercetare are o semnificaţie istorică, deoarece a avut o contribuţie semnificativă la dezvoltarea cunoaşterii în domeniul farmacologiei (Rodin 1980).Avantajele principale ale autoexperimentării constau în caracterul său etic şi în faptul că cercetătorul percepe efectele medicamentului în mod direct. Dezavantajele sunt însă importante, deoarece experienţa este subiectivă, prejudecăţile cercetătorului putând afecta interpretarea rezultatelor. În plus, concluziile cercetării au la bază reacţiile la medicament ale unui singur individ şi prin urmare nu pot fi generalizate.

Conan Doyle era student în anul trei de medicină când a întreprins autoexperimentul cu gelsemium. Avea deja experienţa câtorva luni de practică medicală în cabinetul unui medic din Birmingham, unde trebuia să elibereze reţete şi să prepare medicamente. (Carr 2003) Doyle descrie acest experiment în prima sa publicaţie medicală şi singura dedicată exclusiv cercetării (Rodin şi Key 1984), o scrisoarea adresată editorului revistei *British Medical Journal*, datată 20 septembrie 1879. Experimentul în sine, precum şi faptul de a-l consemna în scris şi a trimite descrierea acestuia unei reviste medicale de prestigiu – care a confirmat însemnătatea experimentului publicând scrisoarea – stau mărturie pentru caracterul obişnuit al practicării autoexperimentului în acea perioadă.

[11] „Era, mă tem, un vivisecţionist nemilos şi, deşi am admis întotdeauna că vivisecţia făcută la scară mică şi fără a provoca durere este necesară şi mult mai justificabilă decât folosirea cărnii pe post de hrană, ma bucur că legea a devenit mai severă, ca să oprească oameni ca el.” (t.n.)

Proprietăţile terapeutice ale plantei au fost descoperite întâmplător, pe o plantaţie sud-americană, iar în anul 1874 remediul a fost inclus în farmacopeea britanică şi în cea americană, fiind recomandat în caz de pneumonie, pleurezie, nevralgii sau friguri galbene (Winterburn 1882-83). Astăzi nu se mai regăseşte în farmacopee, dar se utilizează ca remediu homeopat. *Gelsemium sempervirens* este una dintre cele mai otrăvitoare plante, conţinând un alcaloid toxic în concentraţii mari. În caz de otrăvire, moartea survine prin stop respirator (Grigorescu et al. 1986).

Pentru a-şi calma o nevralgie persistentă, Conan Doyle a luat o cantitate destul de mare de tinctură de gelsemium, remediu care era recomandat pentru nevralgii şi în manualul lui William Osler din 1892 (Osler 1892). Depăşind scopul iniţial al medicaţiei, a continuat să ia doze crescânde de tinctură pentru a vedea cât de departe se poate merge cu acest medicament şi care ar fi primele simptome ale supradozării. A început cu 40 de minime (2 $cm^3$) în prima zi, doză pe care a crescut-o progresiv timp de şase zile. În a treia zi, la 90 de minime (4.5 $cm^3$), a început să prezinte ameţeli; în a patra, la 120 de minime (6 $cm^3$) avea dificultăţi de acomodare vizuală iar în a cincea zi, la 150 de minime (7.5$cm^3$), acuza dureri de cap intense, diaree şi o stare de letargie generală. A continuat să crească doza până la 200 de minime (10 $cm^3$) în cea de-a şaptea zi, când la simptomele anterioare s-a adăugat o depresie accentuată. (Doyle 1879)

Doyle a efectuat acest experiment fiind conştient de riscurile la care se expunea. Înainte de 1873, în reviste medicale germane, britanice şi americane fuseseră raportate mai multe cazuri de deces a unor pacienţi care au urmat un tratament cu gelsemium, unele chiar la doze mult mai mici decât cele luate de scriitor. În scrisoarea sa, Doyle face referire la unul dintre aceste cazuri, în care doza de 75 de minime s-a dovedit fatală. Alte doze fatale raportate au fost de 50 şi 120 de minime. Într-un articol publicat în 1882 doctorului Wormley prezintă 25 de cazuri de deces în urma unor doze variate de gelsemium (Wormley 1882). Cele mai mici doze fatale înregistrate au fost de 12 minime, la un copil de trei ani, respectiv 60 de minime, la un adult sănătos. În *Manualul de Farmacologie* al lui Sollmann din 1948, se menţionează că o cantitate de 60 de minime (4 $cm^3$) de tinctură de gelsemium poate fi uneori fatală, în timp ce una de 30 de minime este periculoasă (Sollmann 1948).

O explicaţie pentru asumarea unui asemenea risc, prin depăşirea cu mult a dozei periculoase de medicament, ar putea fi spiritul de aventură şi curajul de care Conan Doyle a dat dovadă de numeroase ori în viaţa sa, dar mai cu seamă în cele două experienţe pe mare, ca medic de bord, din 1880 şi 1881, în postura de corespondent de război în Egipt în 1896, ca medic voluntar în Războiul Burilor şi pe post de observator special în Primul Război Monidal. (Carr 2003, Lycett 2007)În ce priveşte relevanţa sa din punct de vedere medical, experimentul lui Doyle cu gelsemium a reprezentat o contribuţie dezinteresată a unui student la descrierea efectelor adverse ale unui medicament, sugerând, pe de altă parte, o curiozitate şi o dedicaţie faţă de cunoaşterea medicală pe care nu o mai regăsim în nicio altă scriere a lui Conan Doyle. Ca o confirmare a acestei ultime afirmaţii, scriitorul declara, în autobiografia sa, că nu a manifestat prea mult interes faţă de ultimele progrese din domeniul medical, pe care le percepea ca fiind de multe ori iluzorii. (Doyle 1924)

**Remediul lui Koch**

Cu toate acestea, a existat un episod în cariera medicală a lui Conan Doyle în care medicul scriitor a demonstrat nu doar curiozitate ştiinţifică şi interes privind ultimele cercetări într-un anumit domeniu medical, ci şi o hotărâre şi o perseverenţă ieşite din comun.

În data de 4 august 1890, a avut loc la Berlin *Al 10-lea Congres Medical Internaţional*, o manifestare ştiinţifică de mare anvergură, la care au participat aproape şase mii de medici din întreaga lume. Berlinul era în vremea aceea oraşul care reprezenta cel mai bine „modernitatea şi optimismul progresului medical” (Markel 2005), iar printre personalităţile care au susţinut prelegeri au fost nume marcante ale lumii medicale ca Joseph

Lister, pionier al chirurgiei aseptice, sau James Paget şi Rudolf Virchow, fondatori ai patologiei medicale. Dar evenimentul cel mai remarcabil, pentru care sala de conferinţe s-a dovedit neîncăpătoare, a fost prelegerea doctorului Robert Koch (1843-1910), profesor de igienă şi bacteriologie la Universitatea din Berlin. Koch era cunoscut pentru descoperirile sale revoluţionare în domeniul bacteriologiei, referitoare la natura microbiană a antraxului (1876), tuberculozei (1882) şi a holerei (1883). În prezentarea sa, Koch anunţa că a descoperit un remediu pentru tuberculoză, maladie care reprezenta una dintre primele cauze de boală şi deces în acea vreme. Ştirea a făcut rapid înconjurul lumii şi a fost publicată în noiembrie 1890, mai întâi în Germania şi apoi, în traducere, în *British Medical Journal*. Remediul său, pe care cu precauţie Koch evita să-l numească tratament, acţiona prin distrugerea ţesutului în care se fixaseră germenii tuberculozei, astfel zona infectată fiind curăţată, iar ţesutul mort eliminat prin expectorare. (Koch 1890)

Conan Doyle, pe atunci medic în Southsea, a citit acel articol revoluţionar, însoţit de o notă care anunţa o demonstraţie publică a acelui remediu care avea să aibă loc în Berlin în cursul aceleiaşi săptămâni. Doyle a fost atât de entuziasmat de această descoperire încât, sub un impuls de moment, a luat primul tren spre Londra pentru a ajunge cât mai grabnic la Berlin, ca să asiste la acea demonstraţie. În autobiografia sa, Doyle afirmă că nu a găsit o explicaţie pertinentă pentru acel impuls irezistibil, mai ales că, mărturiseşte scriitorul, nu era foarte interesat de ultimele descoperiri în domeniul medicinei (Doyle 1924). Această ultimă remarcă poate fi o dovadă a cunoscutei modestii a scriitorului, fiind contrazisă în special de publicaţiile sale cu caracter medical.

La Londra, Conan Doyle a obţinut câteva scrisori de recomandare şi acceptul de a scrie despre eveniment, după care a călătorit spre Franţa şi apoi spre Berlin, unde a ajuns în 16 noiembrie. Demonstraţia, susţinută de colegul lui Koch, dr. Ernst von Bergmann, era programată pentru dimineaţa următoare, însă biletele de acces la demonstraţie erau epuizate şi Doyle nu a găsit nicio posibilitate de a audia evenimentul. A căutat să-l viziteze pe Koch acasă, dar nu a fost primit. A doua zi a încercat toate metodele de a intra în auditoriul Universităţii din Berlin, în final tăindu-i calea doctorului Bergmann, care l-a umilit pe Doyle în public. Din fericire, Henry J. Hartz, un specialist în tuberculoză din Detroit, revoltat de atitudinea dispreţuitoare şi lipsită de colegialitate profesională a lui Bergmann, s-a oferit să-i împărtăşească notiţele sale în ziua următoare. A făcut chiar mai mult, facilitându-i accesul la pacienţii cărora le fusese administrat remediul – aşa-numita „limfă a lui Koch", denumită acum tuberculină –, pentru a-i examina.

La o zi de la analizarea datelor clinice, Doyle a ajuns la concluzia că tratamentul lui Koch era încă în stadiu experimental şi publicitatea care i se făcuse era prematură. Mai mult, a avut cutezanţa de a publică această concluzie, mai întâi într-o scrisoare către editor publicată în *LondonDaily Telegraph* în 20 noiembrie 1890 (Doyle 1890b) şi apoi în articolul său din *Review of Reviewers*, publicat în luna următoare (Doyle 1890a). Doyle susţinea că remediul lui Koch nu îndepărta toţi germenii şi, prin urmare, nu era eficient ca tratament; în schimb s-ar fi putut utiliza cu succces în diagnosticarea tuberculozei.

Ulterior, a reieşit că Doyle avusese dreptate. După câteva luni în care tratamentul lui Koch s-a dovedit ineficient sau chiar periculos, Koch a retractat în mod public anunţul anterior referitor la identificarea unui remediu pentru tuberculoză, arătând că tuberculina este foarte utilă în diagnosticarea bolii, dar nu este eficientă pentru tratament (Koch 1891).

Este impresionant felul în care Conan Doyle a reuşit să descifreze „cazul Koch" într-un timp atât de scurt şi probabil cu metode proprii (nefiind autorizat să facă cercetări la Universitatea din Berlin), ajungând la aceleaşi concluzii la care Koch – considerat unul dintre cei mai mari „detectivi medicali" ai tuturor timpurilor (Markel 2005) – împreună cu alţi specialişti, a ajuns abia după câteva luni de experimentare. În plus, certitudinea că a descoperit adevărul l-a determinat pe Conan Doyle să facă publice concluziile sale, chiar dacă

acest fapt însemna ridicarea unui semn de întrebare asupra afirmaţiilor unui nume de răsunet internaţional în lumea medicală.

Acest episod din cariera medicală a lui Conan Doyle relevă câteva dintre calităţile scriitorului – curiozitate ştiinţifică, cutezanţă, tenacitate, spirit de observaţie şi de deducţie excepţional –, care îl prezintă nu doar ca un potenţial cercetător de excepţie, ci şi ca un adevărat detectiv, care surmontează orice obstacol ce stă în calea căutărilor sale şi nu se opreşte până nu descoperă adevărul, pentru a-l împărtăşi apoi lumii.

În concluzie, familiarizarea cititorului cu aspectelor medicale din biografia scriitorului Arhur Conan Doyle contribuie la o mai bună înțelegere a creației sale literare și non-literare, prin prisma preocupărilor autorului, precum și a contextului în care opera sa a fost scrisă, conducând la o cunoaștere mai profundă, inclusiv în domeniul istoriei medicinei.

**BIBLIOGRAPHY**

Bologa, V.L. et al. (red.) *Istoria medicinei universale*. Bucureşti: Ed. Medicală, 1970.

Carr, J.D.. *The Life of Sir Arthur Conan Doyle*. New York: Carroll & Graf, 2003.

Doyle, A.C. Dr. Koch and his cure. *Rev Revs* 1890a;2:552-6.

Doyle, A.C. Gelseminum as a Poison. *Br Med J* 1879; 2:483.

Doyle, A.C. Guinea Pig or Man? *Daily Express (London)*, Nov 1, 1910, p. 4.

Doyle, A.C. Introduction. In Morel, E.D. *Great Britain and the Congo*. London: Smith, Elder & Co, 1909, pp xi-xvi.

Doyle, A.C. Letter to Editor: Contagious Disease Act. *Med. Times & Gazette*, June 16, 1883:671-672.

Doyle, A.C. *Memories and Adventures*. Ware: Wordsworh Editions, 2007 [1924].

Doyle, A.C. Soldiers in London. *Times(London)*, Feb 10, 1917.

Doyle, A.C. The consumption cure. *London Daily Telegraph*. November 20, 1890b:3.

Doyle, A.C. *The Great Boer War*. London: Smith, Elder & Co, 1900, p. 528.

Doyle, A.C. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton, 1912.

Grigorescu, Em., Ciulei, I., Stănescu, U. *Index fitoterapeutic*. Bucureşti: Ed. Medicală, 1986.

Guerrini, A. *Experimenting with Humans and Animals: From Galen to Animal Rights*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 2003.

Ivy, A.C. The history and ethics of the use of human subjects in medical experiments. *Science*, 2 July 1948; 108(2792):1-5.

Koch, R. A further communication on a remedy for tuberculosis. *BMJ* 1890; 4:1193-201.

Koch, R. Professor Koch's remedy for tuberculosis. *BMJ* 1891;1:125-7.

Lycett, A. *The Man Who Created Sherlock Holmes: The Life and Times of Sir Arthur Conan Doyle*. New York: Free Press, 2007.

Goetz,T. *The Remedy: Robert Koch, Arthur Conan Doyle, and the Quest to Cure Tuberculosis*. New York: Gotham Books, 2014.

Iftimovici, R. *Istoria universală a medicine şi farmaciei*. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2008.

Markel, H. The Medical Detectives. *N Engl J Med* 2005; 353(23):2426-28.

Menpes, M. *War Impressions Being a Record in Colour by Mortimer Menpes*. London: Adam & Charles Black, 1901, p. 152.

Murphy, K. *Janeway's Immunobiology*. 8th ed. New York: Garland Science, 2011.

Osler, W.O. *The Principles and Practice of Medicine*. New York: D Appleton & Co, 1892.

PH. William Osler et Arthur Conan Doyle contre les antivivisectionnistes: quelques leçons de l'histoire pour un débat actuel. *Med et Hyg* 1985; 43:1996-97.

Rodin, A,E. Autoexperimentation with a Drug by Arthur Conan Doyle. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 1980; 35(4):426-430.

Rodin, A.E., Key, J.D. *Medical Casebook of Doctor Arthur Conan Doyle: From Practitioner to Sherlock Holmes and Beyond*. Malabar, Florida: Robert E. Krieger Publishing Company, 1984.

Sollmann, T.A. *Manual of Pharmacology and Its Application to Therapeutics and Toxicology*. 7th ed. Philadelphia: WB Saunders Co, 1948.

Wall, A. Guinea Pig or Man? *Daily Express (London)*, Oct 29, 1910, p. 4.

Winterburn, G.W. Gelsemium sempervirens. In Wilder, A. (ed.) T*ransactions of the Nat'l Ecl. Med. Assoc.*, 1882-83;10:54-63.

Wormley, T.G. Is gelsemic acid identical with aesculin? *Am J Pharm* 1882; 10:1-8.

*** Discussion on Hydrophobia. *Portsmouth Times*. Apr 17, 1886, p. 5.

*** Vivisection and M Pasteur. Lively Meeting at Southsea. *Hampshire Times*. Apr 17, 1886, p. 2.

# ALEXANDRU GEORGE – CONFESSIONS AGAINST ME

**Carmen-Elena Florea**

**PhD, Bucharest**

*Abstract. "Confessions against Me",a book written by Alexandru George, was published in 2000, at Albatros Publishing House, in Bucharest. The title is challenging, as it represents the recognition the author gives to his own social and spiritual condition, something he used to hide from the public, his whole life. Trying not to offend his readers and fans, George chose an indirect way of self exposion, using interviews or different confessions he was already known for, along the years, situations that lead to interesting debates or analitical discussions. Some of the titles in the Contents speak for themselves: "A Dialogue with Alexandru George", "The Day I Discovered the Need to Write", "The Other World and My World", "Still, a Confession", „The Man and the Shadow I-II".*

*Keywords: Alexandru George, confession, interview, dialogue, analysis.*

Alexandru George este tipul scriitorului complet și, poate tocmai de aceea, experimental. În 82 de ani de viață (1930-2012) și în cei 42 dedicați publicării scrierilor sale (debutează editorial în 1970), a demonstrat că este un bun romancier, un incisiv pamfletar, un jurnalist destoinic și, nu în ultimul rând, un exigent, uneori chiar revendicativ critic literar. În anul 2000, de când începe să simtă din ce în ce mai greu apropiata trecere în mileniul al III-lea, publică la Editura Albatros, *Confesiuni împotrivă*. Sunt 215 pagini care ar putea fi considerate un respiro, dar care se dovedesc a fi un răspuns sobru și documentat, adus uneori sinelui creator, iar alteori venit ca un drept la replică ori o acceptare a unui interviu. Rămân 11 abordări cu titluri incitante, dintre acestea, reținându-ne atenția, prin diversitate și ineditul perspectivei alese de către autor, următoarele: *Totuși o confesiune, Adevăruri și numai adevăruri, Omul și umbra I-II, Dialog cu Alexandru George, Ziua când mi-am descoperit nevoia de a scrie, Lumea cealaltă și lumea mea.*

Cum se justifică titlul ales? „Nu-mi plac confesiunile… Am scris unele, mai pe îndelete decât aș fi bănuit în clipa în care am început să dau textele mele de mărturisiri revistei și cititorilor mei în *Vatra*… Am făcut divulgări, uneori destul de indiscrete, dar numai din cariera mea de scriitor, cu întâmplări din exercițiul publicistic mai ales…"[1] Paradoxal, lui Alexandru George îi plăcea să dea interviuri. Se simțea recunoscut de breasla publicistică, aștepta chiar o confirmare constantă din partea confraților, căuta avid părerea publicului necunoscut. Părea că descoperea întâmplător oameni, în circumstanțe nespecifice, care discutau despre operele sale și pe care, cel mai probabil, le evaluau pozitiv. Deși toată viața a detestat autoexpunerea, riscând să fie considerat retras, ciudat deseori, nu avea plăcere mai mare decât să-și încredințeze opera cititorului și criticului avizat și să își imagineze că este apreciat și bine înțeles de aceștia. Secvențe din viața de familie ori din cea sentimentală pot fi descoperite în romanele sale de referință – *Seara târziu* și *Oameni și umbre…*, dar numai ceea ce consideră scriitorul că poate fi împărtășit, în limitele bunului simț și, mai mult, al pudicului absolut. De altfel, așa-zisele sale spovedanii, realizate oarecum prin constrângere – întrebări incomode din interviuri, nu sunt imprevizibile: fiecare cititor poate compara unele repere autobiografice publicate (aproape cu titlu obligatoriu) cu alte repere asemănătoare din câteva

[1]Alexandru George, *Confesiuni împotrivă*, capitolul *Adevăruri și numai adevăruri*, pag. 163-168, Editura Albatros, București, 2000.

romane. Alexandru George a dat vina, mai târziu, pe regim, acesta l-ar fi împiedicat să evite și autocenzura. Adevărul (și numai adevărul) poate să țină de felul său de a fi sau chiar de o frustrare și o dezamăgire care l-au urmărit toată viața, perfecționismul său devenindu-i cel mai aprig dușman.

Dacă ar fi să-l privim drept un „mare singuratic" – deși i-ar fi displăcut orice asociere cu cel care părea să-l privească de sus, Marin Preda – i-am înțelege apropierile de Tudor Arghezi și de Camil Petrescu. Cei doi interbelici l-au impresionat, probabil, prin spiritul rebel, care a condus, la fiecare, la o independență ilustră, pe care numai valoarea autentică o putea susține. Notăm alegerile drept modele personale și acceptăm dorința scriitorului de a se apropia de aceștia – în primul rând prin studiul individual al operei lor, iar apoi prin studiile critice pe care le-a scris, cele care au o rară calitate - de a fi deopotrivă corecte, obiective și omagiale. Au existat și unele coincidențe care l-au apropiat de cei doi: a debutat târziu, precum Arghezi; și-a păstrat drumul drept și sigur în viața scriitoricească, fără a ține prea mult cont de părerea celor din jur; a căutat toată viața modelul cuplului ideal, mai bine zis, al femeii ideale, precum Camil Petrescu, dar nu și-a sacrificat eroii, ci le-a asigurat o iluzorie salvare – clădirea vieții și fără femei. Este ceea ce citim printre rânduri în capitolul *Adevăruri și numai adevăruri*, dar și în majoritatea scrierilor sale.

Până în anul 2000, când publică acest „respiro", *Confesiuni împotrivă*, Alexandru George scrisese mult și cam… tot. Se înregistrează 22 de titluri editate – romane, proză scurtă, eseuri politice și critică literară, 13 traduceri ale unor opere universale reprezentative și de șase ori se impune ca îngrijitor al unor importante ediții românești. Marile scrieri le realizează până la Revoluție. La 70 de ani, scriitorul simte acut pragul timpului, pentru că anticipează faptul că nu va mai fi la fel de activ cum ne obișnuise: „încheindu-mi socotelile literare în preajma împlinirii a șapte decenii"[2]… În mileniul al III-lea are prilejul de a reedita lucrări mari, unele cenzurate în anii '80 ai secolului al XX-lea, dar munca aceasta este una extraordinară și, dincolo de îndeplinirea unor dorințe personale arzătoare, se ajunge, practic, la noi opere, dacă ne gândim numai la *Oameni și umbre, glasuri, tăceri* – așa cum s-a întâmplat și cu monumentul lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni.* Pentru cititorii săi va rămâne, probabil, de neînțeles cum a reușit George să scrie mai bine în anii cenzurii comuniste, mai corect, ceaușiste, când, după Revoluție, nu și-a ascuns spiritul liberal. Mai mult decât atât, ne îngăduim să privim parcursul său și prin raportare la anii copilăriei mic-burgheze ori la cei ai tinereții zbuciumate – când, mai ales din motive politice, a fost înlăturat din facultate. *Seara târziu* este un alt roman de referință, pe care scriitorul l-a republicat în anii postrevoluționari, și cu sprijinul prietenului și colegului de direcție literară (Școala de la Târgoviște), Costache Olăreanu. Sunt foarte mulți cititori care consideră această carte cea mai bună a lui Alexandru George, strict subiectiv, pentru că transpare din interiorul ei, viguros, spiritul individual. Deși autorul a recunoscut acest lucru – „Romanul acesta… se constituie pe baza unor consemnări… strict autobiografice, deci trăite de mine…"[3], lectura surprinde deseori, iar jocul ficțiunii își impune regulile. Altfel spus, se pleacă de la episoade reale ori verosimile, dar intuim multe intervenții, schimbări, care corespund dorințelor neîndeplinite ale celui care a trăit acea viață împărtășită paginii. Scriitorul admite că „și-a confundat existența într-o carte", ceea ce explică duioasa mistificare a unor episoade , evenimente personale. Cei care trăiesc într-o solitudine nedorită, pur și simplu oferită de viață, fără alternative pe termen lung, își iau libertatea de a-și dedubla existența oficial, prin intermediul scrierilor. Se știe că volumul *Seara târziu* a fost publicat în 1987 (și reeditat 11 ani mai târziu), dar însemnările personale, care au stat la baza sa, datau din cea mai frumoasă perioadă a vieții, din anii 1957-1959. Alexandru George s-a folosit de caietele sale din

[2]Ibidem.
[3]Ibidem

tinerețe, jurnale neprețuite, care preluau modelele din *Patul lui Procust*[4], situație deloc surprinzătoare, dacă ne gândim la modelul camilpetrescian pe care și l-a asumat întreaga viață. Uimește însă faptul că, după foarte mulți ani – în 2000, când publică aceste *confesiuni*, el deplânge inițiativa juvenilă de a încerca să expună în scris *adevărul și numai adevărul*: „programul meu estetic, din însăși clipa în care s-a înfiripat, la începutul anilor '50 și pe care crezusem că l-aș face să coincidă cu cel etic, bazat pe o ecuație tipic camilpetresciană, adică pe trăire personală, sinceritate și deci autenticitate, se dovedise prea repede un eșec”[5].

Le-a fost permanent recunoscător criticilor care au avut studii laudative, opinii favorabile, iar dintre ei îl amintește pe Alex Ștefănescu, cu atât mai mult, cu cât acesta nu a avut de la bun început sau nu în mod constant o părere fermă, consolidată – a demonstrat, în timp, că a urmărit opera lui Alexandru George, modul în care a crescut valoric ori și-a demonstrat diversitatea creatoare. Nu au fost puțini însă cei care l-au aruncat prea ușor într-o nemeritată umbră sau care, și mai grav, i-au privit cu superficialitate opera, dar nu s-au sfiit să o înfiereze. Scriitorul se simte inconfortabil să fie numit de cineva „Prințul Mâșkin” și jignit să fie considerat „enfant terrible” al criticii românești, de către Gheorghe Grigurcu. Cu siguranță, George a înțeles că studiile sale sunt infantile și că numai o ironie tăioasă a făcut ca termenul să apară în limba franceză, cea pe care el o stăpânea atât de bine și demonstra acest lucru prin traducerile excelente pe care le realiza pentru edituri. E greu să decidem dacă a judecat corect, dat fiind că Grigurcu este o autoritate incontestabilă în materie și nu se joacă deloc cu vreun cuvânt folosit. Este foarte posibil ca titulatura aceasta să nu fi fost altceva decât o referire la faptul că George era la începutul carierei de critic literar, pentru că, practic, nu interesa pe nimeni faptul că avea deja 40 de ani când debuta.

Titlul romanului preferat, *Oameni și umbre, glasuri, tăceri*, i-a inspirat și articolul *Omul și umbra*. „Omul” este George Alexandru Georgescu, iar „umbra” este scriitorul care se ascunde în spatele pseudonimului literar, Alexandru George. Este interesant să descoperim momente de slăbiciune, să spunem, dar să și profităm de ele, în astfel de situații când scriitorul încearcă să vorbească despre sine, să explice geneza unor opere sau să se disculpe, cine știe de ce, de data aceasta fără teamă, învinovățind regimul comunist care i-ar fi pus prea multe piedici. „Nu mă mai privesc de mult în oglindă, sau o fac în grabă, pentru a mă controla, pentru a mă verifica, urmărind altceva decât o fizionomie de care sunt prea sătul… Nu-mi place să pozez.”[6] Și cu toate acestea, oglinda i-a fost cel mai aproape tovarăș în viață, pentru că acolo se redescoperea, își amintea cine este și ce scop are, fără a emite pretenții. El și oglinda, zi de zi, permanent, deși încearcă să ne convingă, în pofida părerii unanime din epocă, de faptul că a fost un tip sociabil, petrecăreț, cu mulți prieteni… Încercarea aceasta nu trebuie sfidată, pentru că este o autocaracterizare, din care înțelegem că și-ar fi dorit poate să fie astfel privit de oameni. Din contră, alții ar susține că, realmente, aceasta era convingerea sa, raportată la exigențe (bine) cunoscute. În oglindă se prefigurează și un alter-ego, unul care privește către un cadru îndepărtat, având câte un profil recognoscibil de maestru. Modele pentru Alexandru George. L-am numit anterior pe Camil Petrescu și vine rândul lui Tudor Arghezi. Știm că i-a dedicat cartea de debut, în critică literară, din 1970, *Marele Alpha,* dar mai avem în vedere și de câte ori a scris despre viața și opera părintelui *Cuvintelor potrivite*.[7] Dacă nu s-a identificat cu el, din bun simț și eleganță, cu siguranță l-a căutat permanent, s-a raportat la activitatea sa și nu l-a reținut nimic în a se compara cu el, din anumite puncte de vedere – cele care l-ar fi destabilizat moral, dar pe care Arghezi nu a dat doi bani, ignorând răul omenesc și croindu-și curajos propriul drum: „Am scris totuși literatură de sertar, într-o

[4]Romanul lui Camil Petrescu
[5]Alexandru George, *Confesiuni împotrivă,* capitolul *Adevăruri și numai* adevăruri, pag. 167, Editura Albatros, București, 2000.
[6] Idem, capitolul *Omul și umbra*, pag. 169-176.
[7]Volumul de debut al lui Tudor Arghezi.

mare încordare a voinței și cu sentimentul că e cel mai bun lucru pe care-l am de făcut… Debutasem cu texte vechi, într-un mod destul de senzațional, reprezentând nu mai puțin de patru cărți, de oarecare volum și varietate…"[8]

Un alt reper îl constituie unele cărți care păstrează parfumul interbelic, acea perioadă în care scriitorul a fost mai fericit, în copilărie. Dacă nu și-ar fi pierdut tatăl, când avea numai șase ani, puteam vorbi de cea mai luminoasă perioadă a vieții sale. Din alte scrieri – proza scurtă – transpar secvențe autobiografice care amintesc de vacanțele petrecute cu mama sa la Pucioasa ori la mare. Încet-încet prefigurăm un „tablou de familie"[9], care ne amintește, ca stil și ca atmosferă, de *Cronica de familie*.[10] Cea mai bună dovadă o reprezintă înseși cuvintele autorului: „Cartea mea evocă, în fundal, o lume dispărută azi și nesocotită, deși scopul acestei scrieri nu a fost în niciun caz ideea de document autentic sau măcar de mărturie obiectivă; lumea de acolo mi-a dat mie viață și îmi trasează mie conturul pe care nu-l mai caut în oglinzi, cât ar fi ele de fidele."[11] Dedublarea de care vorbeam mai devreme, când reconstruiam un mit al oglinzii, se va dovedi obositoare pentru scriitor, care își va descoperi vulnerabilități și expuneri nedorite și care nu va conteni să se confeseze, de fapt, să încredințeze paginii ceea ce ar vrea să creadă ori să afle marele public despre sine, omul și artistul.

În 1997, în cadrul unei activități organizate la Biblioteca Județeană din Târgoviște, Dâmbovița, Ion Ghilimescu îi ia un interviu lui Alexandru George, iar acesta îl va include în volumul *Confesiuni împotrivă*, cu titlul *Dialog cu Alexandru George.* Alegerea se dovedește a fi una inspirată, deoarece este un prilej pentru cititor de a mai citi printre rânduri și de a-l mai radiografia pe Alexandru George. Ca orice reporter ad-hoc, și dl. Ghilimescu are tendința să se intereseze mai mult de soarta omului – într-o manieră diplomată, ce-i drept -, decât de cea a scriitorului ori a criticului, ceea ce, în mod vădit, îl determină pe cel din urmă să mai deturneze atenția primordială. O remarcă de început – „…ați afirmat de mai multe ori că nu ați avut o vocație literară precoce…" [12]– este un nesperat prilej pentru noi de a afla că perioada de formare a viitorului scriitor a fost puternic influențată de pasiunea pentru desen, declarându-se chiar „pictor" în copilărie, și că numai slăbirea vederii l-a făcut să se reorienteze, ulterior, spre literatură. De pictură era îndrăgostit și un alt confrate, Radu Petrescu, cel care s-a înconjurat toată viața de opere de artă excepționale și care s-a bucurat să le transmită harul aceasta și copiilor săi. Ne vorbește apoi despre pasiunea pentru muzică, cea care l-ar fi salvat spiritual în anii terorii staliniste și este fericit să remarce afini în persoana altor reprezentanți ai Școlii de la Târgoviște – Tudor Țopa și Mircea Horia Simionescu. Noi descoperim o mască, pentru că este imposibil ca vocația pentru literatură să nu fi existat cel puțin din adolescență. Faptul că a schimbat școli și orașe – București, Târgoviște sau poate pentru că anii războiului i-au distras atenția de la studiul literaturii ar putea constitui explicații pentru neîncrederea pe care o afișează, care nu ține loc de modestie. Deducem, așa cum știm din scrierile sale și la fel cum plusează și dl. Ghilimescu în interviu, că adevărata școală, realizată în manieră autodidactă, a realizat-o la Biblioteca Academiei, unde a avut șansa – spunem noi – să fi fost angajat o perioadă – până când a fost capabil să trăiască numai din scris. Dator permanentei preocupări de a face comparații, reamintește că bibliotecari au fost și Radu Petrescu, Costache Olăreanu ori Tudor Țopa și că mulți dintre iluștrii reprezentanți ai Școlii de la Târgoviște au debutat târziu, ceea ce s-a petrecut și cu Alexandru George. Și

[8]Ibidem.
[9]Termen pe care îl folosește și autorul în prezentul articol, *Omul și umbra.*
[10]Romanul lui Petru Dumitriu.
[11]Alexandru George, *Confesiuni împotrivă,* capitolul *Omul și umbra*, pag. 169-176, Editura Albatros, București, 2000.
[12]Alexandru George, *Confesiuni împotrivă,* capitolul *Dialog cu Alexandru George*, pag. 178-185, Editura Albatros, București, 2000.

totuși, paradoxal, deși recunoaște că a scris multe articole critice care l-au impus în epocă și care l-au individualizat – dacă ar fi să continuăm noi aceleași paralele – declară: „critica mea a fost în bună măsură o pierdere de vreme și continuu să o resimt ca atare…”[13] Nu ascunde reproșul de a se fi lăsat influențat de munca de bibliotecar, cea care i-ar fi ucis adevărata vocație sau, măcar, marea dorință, de a îmbrățișa „literatura de imaginație”.[14] Din perspectiva noastră, am spune că remarca este exagerată: pe de o parte, pentru că la momentul debutului s-a instalat firesc în fotoliile Școlii de la Târgoviște, îmbrățișând facil stilul literar al acestor reprezentanți - metaromanul, metajurnalul; pe de altă parte, pentru că, fără autoeducația extraordinară de la Biblioteca Academiei, nu ar fi reușit să scrie atât de bine romanele pe care le iubește atât de mult. Faptul că respinge critica pe care a realizat-o, nu valoric, ci pentru că, probabil, și-a consumat din timpul pe care l-ar fi alocat pentru literatură, presupunem că este o supărare care nu l-a afectat profund, de vreme ce a continuat să facă acest lucru până în ultima clipă a vieții.

Despre vocația sa literară continuă să vorbească și în articolul *Ziua când mi-am descoperit nevoia de a scrie*, inclus în volumul analizat, dar cu aceeași dificultate, ceea ce ne miră din ce în ce mai mult. Încearcă, indirect, să realizeze o psihologie a scriitorului debutant, amintindu-ne de circumstanțele care i-au determinat pe Arghezi și pe Ion Barbu să publice – primul ambiționat de un coleg de clasă, N. Barzon, iar cel de-al doilea provocat de adolescentul, pe atunci, Tudor Vianu. Pe acest fond competitiv, căutarea motivului care a declanșat dorința de a scrie sau de a publica este cu atât mai nobil, cu cât nu pare a fi pe deplin conștientizat de Alexandru George – mai ales că nu se potrivește absolut deloc cu contextul creat cu grijă: „eu fac parte dintr-o serie de scriitori care am primit, prin simpla școlire, o anumită educație literară ce ne-a dat putința să ne exprimăm literar, ceea ce se întâmplă cu deosebire în Franța, unde orice bacalaureat este și un scriitor…”[15]. Indirect, se face și o radiografie a generațiilor aflate în prag de nou mileniu, înclinate prea mult spre „tehnica” pe care au cultivat-o, exagerat și nejustificat, comuniștii. Autocaracterizându-se și observând fragilitatea sa fizică ori neîncrederea în forțele intelectuale, suntem tentați să subliniem spiritul său ironic, pentru că cele constatate nu au nimic de a face cu atât de discutata și disputata „vocație literară”. Sub aceste auspicii, sunt rare momentele când încearcă să-și recunoască unele merite – deși în articole independente, care nu constituie un drept la replică, așa cum se întâmplă cu acesta[16], nu ezită să o facă. Tocmai de aceea, punctăm mulțumirea personală, aceea de a fi fost un bun cunoscător al domeniului filosofic. Mai mult decât atât, admite că un atare privilegiu i-a fost sprijin și în abordarea corectă a subiectelor alese pentru cartea de căpătâi *Oameni și umbre*... Pentru noi este un motiv în plus să îi confirmăm „vocația” de care tot fuge și să remarcăm, o dată în plus, rolul pe care l-a avut timpul petrecut în sălile de lectură de lângă – și pe atunci – Aula Academiei.

O altă confesiune de calibru o reprezintă rememorarea unei întâlniri cu Mircea Eliade, la Paris, în 1981. Alexandru George a avut șansa de a obține legal o astfel de deplasare – cum s-a întâmplat și cu alți colegi ai săi, de pildă, cu Radu Petrescu – și a profitat din plin de ea, de vreme ce s-a întâlnit cu un monstru sacru al culturii universale, dar care, la acel moment dat, pentru români, era un simplu transfug. Îi mărturisește marelui cărturar că a fost influențat, în tinerețe, de romanul său, *Lumina ce se stinge*, dar află cu stupoare că Eliade respinge acea scriere. Noi putem să nu înțelegem gestul, în primă instanță – câtă vreme romanul nu e rău deloc și reprezintă un stadiu al lui Eliade, dar ulterior deducem cât de important este să devii selectiv, să nu te împiedici de pietre, când ai deja steagul așezat pe cel

[13]Ibidem
[14]Ibidem
[15]Alexandru George, *Confesiuni împotrivă,* capitolul *Ziua când mi-am descoperit nevoia de a scrie*, pag. 208-215, Editura Albatros, București, 2000
[16]*Răspuns la o anchetă a revistei* Lettre.

mai înalt vârf montan. Așa cum a devenit și Alexandru George la 30 de ani de la debut, când, ne-am convins, se străduia să-și exprime prioritățile scriitoricești și să nu-și ascundă unele regrete – cum a fost cel referitor la timpul pierdut cu abordarea criticii literare. De altfel, multe dintre autoportretele sale de tinerețe, precum și fotografiile pe care le-a ales pentru a apărea pe vreo copertă a unor cărți, toate aminteau de Mircea Eliade. De maestru îl mai apropie și munca asiduă, conștiincioasă și constantă asupra manuscrisului și, nu în ultimul rând, plăcerea cu care scrie, până la epuizare. Întâlniri extraordinare a mai avut Alexandru George, dar le-a consemnat în alte cărți, cu aceeași imensă bucurie lăuntrică. Cu Tudor Arghezi, Tudor Vianu, Camil Petrescu, care i-au fost modele sau mentori. Dacă viața și circumstanțele i-ar fi permis, cu siguranță i-ar fi plăcut să-l cunoască personal și să discute ore bune și cu Liviu Rebreanu. În calitate de critic, a scris foarte frumos despre colosalul romancier interbelic, ceea ce înseamnă că l-a și apreciat, deopotrivă. Deși în prezentul articol nu este invocat Rebreanu, gândul ne-a purtat inevitabil către el, atunci când George povestește un moment care l-a inspirat în realizarea unei scene din *Oameni și umbre*...: imaginea unei case cu parfum interbelic, din Bucureștiul copilăriei sale, pe care o caută după foarte mulți ani și pe care o găsește, cu egală dificultate și bucurie.[17]

Altminteri, Alexandru George rămâne un scriitor unic, deschis, fascinant prin modestie și cultură, remarcabil prin tenacitate și modernism, perpetuu adaptat la vremurile exigente, cu o operă complexă și, în bun spirit românesc, suficient de controversat, ignorat, dar, mai nou (post mortem), teribil de studiat, accesat, analizat și chiar lăudat…

## BIBLIOGRAPHY

-

Baltă, Nicolae, *Confesiunile lui Alexandru George*, Viața românească, nr. 12/dec. 2002, p. 108.

Bârna, Nicolae, *Alexandru George (1930-2012)*, Cultura, nr. 38/11 oct. 2012, p. 14.

Boldea, Iulian, *Critici români contemporani*, Ed. Universității „Petru Maior", Tg Mureș, 2011.

Boldea, Iulian, *În jurul lui Alexandru George*, Vatra, nr. 11/nov. 2009, p. 79-80.

George, Alexandru, *Confesiuni împotrivă,* Editura Albatros, București, 2000.

[17]Așa cum pe Rebreanu l-a inspirat, în scrierea romanului *Ion*, gestul unui țăran, pe care l-a surprins sărutând pământul.

# DANIEL TURCEA – A LIFE LIVED IN FULL HARMONY WITH THE WRITINGS

**Doina Berceanu**
**PhD, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract:The poet Daniel Turcea benefited from having his sister, Lucia Turcea, as a witness and an involved compagnion to the sufferings of his live. She writted the biographical volume* Urme în veșnicie. Daniel - Ilie Turcea, *witch unravels the manner in which the life of the poet merges with his poems, combined in an undivisibile whole. Between the two major volumes of the poet,* Entropia *and* Epifania *there is a difference, a leap which corresponds to the sighificant changes that had occured in the life and in the consciousness of the poet.*

*Keywords: life, poems, whole, leap, changes.*

„În poezie, ca și în religie, valorează numai cuvântul devenit carne, numai carnea devenită cuvânt", scria Fr. Gundolf, citat de Dumitru Stăniloae, care aduce ca exemplu chenoza firii dumnezeiești prin Hristos și îndumnezeirea celei omenești - în Hristos.[1] În ce privește poezia lui Daniel Turcea, considerat nu doar poet religios, ci mistic, avem de-a face cu viață devenită cuvânt: gând cu gând, pas cu pas, treaptă după treaptă. Parcurse cu o asemenea intensitate a trăirii încât, prin cuvinte, să înceapă să se arate, tot mai transparent, Cuvântul. Ca un alt rege Midas, Daniel Turcea este făuritor al cuvintelor ce se ridică de la pământ, în dirijabilul poeziei, cu tot cu greutatea filoanelor aurifere pe care le poartă. Însă dacă ar fi ceva de aruncat din nacelă - pare să transmită poetul- aceea e viața proprie. Numai că aruncarea se petrece *în sus*...

Viața lui a avut parte de un martor direct și profund implicat - e vorba despre sora sa, Lucia Turcea,pictor de lăcașuri bisericești, care a condus mai multe șantiere de pictură din Moldova şi Muntenia. Ea dă la iveală biografia fratelui ei, despre care povestește micșorându-se pe sine ca să-l pună în lumină pe el, cu sfială și discreție extremă, procedând ca un adevărat iconar, adică fără să-și pună semnătura pe carte. Volumul *Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea* numără 445 de pagini și este ilustrat cu inedite fotografii, manuscrise, desene, icoane, grafică aparținând poetului, fiind scris și îngrijit în totalitate de sora poetului, cu excepția prefeței semnate de Pr. Arsenie Papacioc. Cartea dezvăluie urcușurile și coborâșurile sufletești ale poetului, proiectate, ca pe o cicloramă care-i întărește culorile, pe tabloul familiei, dar și pe acela al epocii. După cum fratele Daniel și-a pus odinioară sufletul în palma surorii sale, devenindu-i mentor spiritual, ea îi întoarce acum darul, îi desenează în filigan sufletul. Devotată fratelui ei, autoarea întocmește monografia unei vieți neobișnuite. O biografie grăitoare în privința felului cu se întrepătrund și se întrețes viața poetului și a familiei sale cu opera unică în peisajul poeziei românești.

Daniel Turcea s-a născut la 22 iulie 1945, la Târgu-Jiu. Avea obârșie ardeleană dinspre tată: străbunicul său, Ilie Turcea, era din Țara Făgărașului şi servise în armata austro-ungară ca subofițer. Ileana, bunica sa, care la nuntă avea doar 13 ani, a murit de tânără, după ce a dat naștere la douăzeci de copii, din care au trăit doar șase, primul băiat fiind Gheorghe, tatăl poetului. El se angajează la o bancă, spre a fi de folos fraților mai mici, rămaşi orfani de mamă, apoi se înscrie în marină, colindând mări şi oceane și scăpând ca prin minune de la un

[1] Dumitru Stăniloae, *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, ediția a II-a, Editura Omniscop,Craiova, 1993, p.193.

naufragiu. Face războiul înrolat în regimentul de elită ,,Vânători de munte" din Tîrgu-Jiu. Se căsătorește în 1942 cu Maria, profesoară din Poiana-Cîmpina, fiică a preotului Ioan Popescu-Ciolpani, cu o ascendenţă de opt generaţii de slujitori ai altarului ortodox (străbunicul dinspre mamă fusese ctitorul bisericii Sfânta Treime din Pitești). Compania în care se înrolase tatăl poetului, din linia I, pierind în totalitate la Cernăuţi, o iconiţă cu Maica Domnului, dăruită de soţie pe care o purta cu afecţiune la piept îl va salva pe acesta de un glonte rebel, care a ricoşat miraculos. Soţii Turcea au avut patru copii: Mary, Ilie - Daniel, Lucia şi Ionel. După război, tatăl lucrează ca ofiţer, iar mama, matematiciană cu înclinaţii umaniste şi cu talent în pictură, a fost profesoară şi directoare la Liceul pedagogic din Piteşti. Era bună, blândă, evlavioasă, trăindu-şi rugăciunea cu lacrimi. Medita gratuit copiii orfani şi pe cei ai deţinuţilor politici. La Piteşti, familia a cumpărat o casă din cărămidă, cu o grădină mare. După moartea tatălui, familia a vândut casa şi s-a mutat la Bucureşti, în Drumul Taberei, Daniel locuind un timp împreună cu mama lui şi cu sora Lucia.

Poetul nu a rostit nici un cuvânt până la vârsta de 3 ani, apoi, deodată, a început să vorbească rostind cascade de fraze auzite în casă şi memorate perfect, ca pe o bandă magnetică, dar fără a şti cum să facă propoziţii. Desena, cu măiestrie şi rapiditate, portrete, scene din filme, din piese de teatru şi din cărţi, în benzi colorate. La şase ani desena „fuga lui Napoleon din Rusia", iar la 7 ani debuta la gazeta şcolii cu poezia „Corabia", care avea semnificaţia ei: o furtună pe mare ,,azvârlea-n toate direcţiile corabia debusolată, până când, în sfârşit, s-a liniştit urgia şi corabia, aproape naufragiată, a fost îndreptată de cârmaci la un liman"[2]. După un an, în urma unei bătăi cu perne a copiilor, praful şi fulgii uneia din perne s-au risipit împrejur, declanşându-i un astm bronşic pe fond alergic, cu accese de tuse şi crize lungi, repetate, de sufocări chinuitoare, ziua şi noaptea. Boala a durat şapte ani, timp în care se zbate între viaţă şi moarte, dar se vindecă în mod miraculos. Părinţii, mai notează sora Lucia, i-au crescut frumos pe cei patru copii şi le-au vorbit de Dumnezeu. La bacalaureat, şeful comisiei, entuziasmat de talentul său la matematică, îl convinge să dea la Facultatea de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti şi astfel ratează dorita cariera de sculptor. Mai târziu, şi-a dorit să fie preot, dar n-a mai fost timp...

În studenţie, Daniel Turcea vădeşte un orizont larg de preocupări. Avea în minte o lucrare intitulată „Prolegomene la o fizică viitoare", o alta despre „Nirvane" (a scris vreo douăsprezece, dar le-a distrus), se preocupa de particula *neutrino*, zisă şi particula vieţii din atom. Asimilează cunoştinţe din domenii diverse, de la fizică cuantică şi astrofizică la genetica moleculară, biotehnologie, inginerie genetică şi bioinformatică. Într-un moment de furie, şi-a distrus caietele cu însemnări, la capătul studiului a zeci de cărţi şi tratate ştiinţifice. Ca arhitect, dorea să construiască un institut de cercetări Henry Coandă, un bar de noapte care avea în loc de mese acvarii cu peşti tropicali şi realizase proiectul unei şcoli care să primească lumina soarelui în mod egal, în toate spaţiile sale modulare, printr-un sistem imperceptibil de rotire în jurul unui ax central. Daniel Turcea întrupa în sine idealul omului renascentist.Suferea de nostalgia Asiei, cochetând vag cu budismul. Studenţia a reprezentat pentru el un parcurs accidentat. E o perioadă tulbure din viaţa sa aceea în care a scris *Entropia*, carte comentată elogios de critica literară şi care i-a adus celebritatea. Îşi termină studiile de arhitectură în 1972 (după mai bine de zece ani de studenţie).

În februarie 1972, după o noapte de desfrâu cu alcool într-o cârciumă din Militari, a traversat un moment de spaimă puternică, a morţii iminente. Imaginea mamei care se ruga în taină în faţa unei icoane pentru el şi dezmeticirea într-un loc în care a fost condus de îngerul său, o biserică plină de lumină (a Sfântului Elefterie, pe care a identificat-o aşa cum o văzuse în vis, după un an), unde a invocat ajutorul Mântuitorului, iar Maica Domnului şi Pruncul i-au

[2]*Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea,* ediție îngrijită de pr. Sever Negrescu, Editura Doxologia, Iaşi, 2013, p. 50.

apărut nespuns de apropiați, de blânzi şi de *vii*, au înfăptuit un miracol: în viaţa sa se produce o mutaţie, prin care va întoarce spatele definitiv vieţii boeme. Își revine din vraja budismului zen şi se dedică întrutotul credinţei ortodoxe. „De atunci, se dădeau în el nişte lupte grozave, care-l făceau să-şi pună fel de fel de întrebări… Patimile, mult mai diminuate, îl stăpâneau cu tiranie, *nu* cedau…”[3] Noua sa direcție de viață se va consolida datorită întâlnirii cu părintele Arsenie Papacioc, produsă în 1976. Lucia Turcea povestește detaliat întâlnirea lor : „Într-o dimineață, la ora 6, era gata spălat și îmbrăcat ca să plece la Cernica (...), oarecum circumspect la faptul că Părintele Arsenie ar putea fi atât de documentat încât să-i clarifice toate întrebările... Nu bănuia ce minte ageră și luminoasă avea Părintele... Se gândea că va vorbi ca un diletant... Mi-a și spus, înainte de a pleca la Cernica: *Lu, să știi că m-am gândit bine la asta, dacă Părintele ăsta, atât de lăudat de Ioan, nu-mi va răspunde la toate întrebările pe care am să i le pun, din toate domeniile științei și culturii, din toate artele și religiile, dacă nu-mi va explica, în cunoștință de cauză, tot ceea ce am eu în cap, nu am cum să înțeleg și să cred că Dumnezeu este mai mare decât creația... Eu, unul, nu am găsit pe nimeni, până acum, să mă lămurească, așa că foarte probabil ar fi ca acea persoană să nici nu existe*”.[4]

În aceeași seară, revenit de la Cernica, Daniel spune despre Părinte: „M-a făcut praf și pulbere!” Iată întâlnirea lor, văzută de către Părintele Papacioc: „Arsenie, acum să te văd! Uite ce ţi-a trimis Dumnezeu! Trebuie să-i răspunzi ca un cronometru băiatului acesta sincer, care-i pus pe întrebări!” – va povesti acesta. Nu i-a trebuit însă prea mult ca să-l convingă. Doar vreo opt ore... „La un moment dat, între noi s-a lăsat acea tăcere care grăiește mai mult decât orice cuvânt. EL n-a mai avut ce să mă întrebe şi a depus armele. A început să plângă de căinţă, iar eu am început să plîng de bucurie… S-a întâmplat cu el o minune. Tată, când a început să se spovedească, nu-l mai puteam opri din plâns cu amar! Avea o asemenea cunoştinţă a păcatelor, de ziceai că e un călugăr îmbunătăţit…”[5]

Este momentul de cotitură al vieții sale, o experiență spirituală copleșitoare care-i schimbă și felul de a fi, și scrisul. Prefacerea, profundă și ireversibilă, o amintește pe cea a Sfântului Apostol Pavel pe Drumul Damascului (după cum spune Părintele Stăniloae), este *venirea în sine* a Fiului risipitor, întâmpinat de brațele Iubirii. Din acel moment „a șters cu *buretele* credinței toate viciile pe care le-a avut” și a devenit „un ascet în lume, *întârziat* în secolul XX”[6]. A fost ca un*nou botezat*, vindecat de bolile sufletești. Citea cărțile de teologie ale bunicului său, câte 150 de pagini pe zi, cu post și rugăciune. Îi spune surorii sale că dorește ca de acum să ridice ștacheta scrisului său mult mai sus, dar pentru asta trebuie *să trăiască așa cum scrie*.

În 1978 publică volumul *Epifania*, pe care l-a gândit, în contrapondere cu *Entropia*, ca pe o mărturisire de credință, o *poezie doxologică, în duhul tradiției isihaste* (Tatiana Petrache). Este admis la Facultatea de teologie Ortodoxă din Sibiu cu media 9,95, dar i se respinge dosarul din motive politice. Se îmbolnăvește de o maladie cumplită a sângelui, un cancer inclasabil, de care ar fi trebuit să moară conform analizelor în câteva zile, dar mai trăiește opt luni. În chinuri cumplite, scrie o poezie străbătută de lumină, a bucuriei Învierii. Moare la 28 martie 1979, la 33 de ani.

O linie tremurată, ca un fulger care brăzdează norii, bănuind undeva soarele, desparte cele două cărți principale pe care le-a scris, *Entropia* (1970)și *Epifania* (1978), corespunzând schimbării survenite în viața poetului. Critica literară nu putea să nu remarce, de la o carte la cealaltă, schimbarea ideatică, de orizont imaginativ și stilistică, dar și câștigul de tensiune și

[3]Ibidem, p. 86.
[4] Lucia Turcea, *Întâlnirea fratelui meu cu părintele Arsenie Papacioc*, în vol. *Duhovnicul*, ediție îngrijită de pr. Sever Negrescu, Editura Doxologia, Iași, 2016, p. 7-8.
[5]*Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea*, p. 96.
[6] Ibidem, pp. 98-99.

dramatism. În poemele primei cărți totul se varsă în *cazanul oniric* ca părți dintr-un întreg necunoscut, scrie Laurențiu Ulici, însă ,,marea, adevărata revelație mistică se va materializa poeticește în *Epifania"*[7]. Între cele două cărți,tipărite la intervalul de opt ani, sunt mari deosebiri. *Entropia,* scrie Nicolae Manolescu,dândimpresia de exotism în maniera simboliștilor, conține lungi și volubile poeme cu aspect oniric, care ,,cultivă uneori un soi de delir calculat, ca la Dali sau Chagall"[8]. *Epifania* vine cu ,,un lirism grav și extatic", iar sufletul se cufundă într-o contemplare fără margini.,,Un sunet mai limpede și mai curat s-a făcut rareori auzit în poezia noastră"[9]. Cristian Livescu arată că, în *Epifania,* ,,acest haos ireal se limpezește, își găsește sensul, alcătuirea geometrică, așezarea. Lumea din *Entropia* se disciplinează, se așează, se cumințește (vorba lui Brâncuși, și el plecat din Tîrgu-Jiu)", iar poemele sale, părăsind magia cultelor orientale, ,,descoperă calea spre o poetică de asceză isihastă, de transfigurare prin rugăciune"[10]. E aproape un strigăt această rugăciune, sugerând o imagine a brațelor ridicate spre cer, atât de diferită de cea a *Strigătului* lui Munch: ,,Fie / Iubirea/ în noi să înceapă/ sfînt, sfînt, sfînt"[11].

Transformarea lui Daniel, *metanoia* decare vorbește sora poetului se face vizibilă în poeziile volumului *Epifania,* toate tânjind spre o apropiere mai maredelumina deja întrezărită, nu doar bănuită, având *gâturile* întoarse spre ea ca tot atâtea flori-ale-soarelui (*iliotropion*). Floarea – soarelui, care se îndreaptă spre soare și în zilele întunecate, ar putea fi emblema lor. Ele *se aseamănă unor litografii fine* (Valeria Cioată), personajul central fiind Cel numit Iubirea sau Lumina sau Desăvârșirea sau Soarele sau Cuvântul (nume scrise adesea cu litere mici, din motive de cenzură) sau, trimițând la crucea răstignirii, *Lemn purtător de lină tăcere*. El se pogoară deasupra adâncului inimii, ,,numai taină și numai dar". Ca în pictură, autorul se retrage complet din cadru, micșorându-se pe sine atât cât îi stă în putință: ,,Nu sunt poet/ mi-e sete de lumină", declară simplu. Mai multe poezii din volum sunt dedicate duhovnicului. Poezia *Bătrînul* redă un îndemn al acestuia: ,,vas purtător de Duh și frate/ chemați suntem, mi-a spus (…)/ să fim cu trupul mai presus de îngeri / suntem iubiți mai mult ce revărsarea/ de raze/ eu, nevrednic/ de-a mai trăi o zi după dreptate/ îți spun/ fii făcător de pace și iubește/ desăvârșirea cât ți-e cu putință/ și vom fi vii întru eternitate". După cum Moise, față în față cu Rugul aprins de pe muntele Sinai, și-a scos încălțările întâlnind divinitatea, această poezie e cât se poate de simplă, dezbrăcată de podoabe, desculță, pogorâtoare în genunchi. Prin căință și asceză trupul se subțiază, sufletul se despoaie, dobândește strălucire, devenind *un diamant domnind/ cu fețe plânse* (*Gînd*). E o poezie scrisă *a bout de soufle,* de un luptător care tocmai a sosit la Maraton și s-a prăbușit pe linia de sosire: ,,nu mai am de străbătut/ decît propria-mi umbră, înserarea/ ființei mele, Doamne, am aflat/ celor ce nu au sfârșit un început". Poetul, altul decât cel din *Entropia*, realizând pandantul ei, se simte ca nou-născut, jubilează trezit la o nouă viață: ,,am venit/ ca să trăiesc din nou să nu am vina/ de-a nu fi spus cuvântul mîntuirii (*Mărturisire*). Sora poetului relatează că totuși Daniel a încercat, într-un târziu, să facă o punte de legătură între *Entropia* și *Epifania,* lucrând, chiar în editură, la ciclul *Grădini,* cărora le-a dat *o notă de credință*. (*Grădini XII:* „în suflet/petală cu petală/ cum se coboară - ncet/ ceruri coboară"). Distanța între cele două cărți rămâne considerabilă, chiar dacă poetul ,,dialoghează cu anumite idei și obsesii din cartea de debut" (Cristian Livescu). Cea de-a doua carte, *Epifania,* cu subtitlul *o cântare a treptelor* este un urcuș pe calea spre mântuire, o scară.

---

[7] Laurențiu Ulici*, Literatura română contemporană, I-Promoția 70,* Editura Eminescu, 1995, p. 121.
[8] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu.1.Poezia*, Editura Aula, 2001, p. 303.
[9]Ibidem, p. 306.
[10] Cristian Livescu, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania*, în „Convorbiri literare", Iași, http://convorbiri-literare.ro/?p=3619
[11] Daniel Turcea, *Epifania. Poezii*, *postfață* de Artur Silvestri, Editura Cartea Românească, 1982, p.190.

Daniel dorea să-şi trăiască viaţa după adevărurile *Sfintei Evanghelii*, întrucât, după cum îi spunea surorii sale, cei ce trăiesc astfel confirmă veridicitatea ei. În pagini impresionante, cartea Luciei Turcea pune în evidenţă marea iubire pentru oameni a fratelui său. ,,Îl vedea pe Mântuitorul în persoana fiecărui om sărac care-i ieşea în cale. Dacă ar fi fost posibil îşi dorea cu ardoare să cheme-n fiecare zi la masă un om sărman pe care să-l *omenească* cum se cuvine aşezându-l în *capul* mesei"[12]. Însoţea un nevăzător de la Mănăstirea Antim până acasă şi-i făcea cumpărăturile. Aflând că o femeie invalidă, Elena, luase la ea acasă un bătrân accidentat de o maşină, pe care-l îngrijea, s-a dus la ea, a ajutat-o să-l spele şi le-a scuturat preşurile, făcându-le curat în casă. Avea obiceiul să meargă la copiii internaţi la Spitalul 9, la psihiatrie, le cumpăra bunătăţi, stătea cu ei şi se juca, le vorbea de Dumnezeu. Se ducea la azile de bătrâni, le aducea mâncare gătită de el şi le dădea să mănânce bătrânilor, hrănindu-i personal. Asistând paralizat la o scenă în care o bătrânică era maltratată de o infirmieră, Daniel ,,s-a apropiat uşor de bătrâna care suferea îngrozită (...), a mângâiat-o pe cap, cu multă afecţiune... i-a pus babeţica la gât, a desfăcut ceea ce adusese, a hrănit-o cu multă grijă, ca pe un bebeluş... Când am plecat, bătrânica maltratată cu bestialitate de îngrijitoare era fericită şi ne zâmbea"[13]. Ecouri, adeveriri ale faptelor de rară bunătate, milă şi dăruire sufletească răzbat, de pildă, în poezia *Poem despre iubire* (,,Pe cei pe care nimeni nu-i iubeşte/ cu dragoste smerită îi iubeşti") sau în poezia *Cuvîntul* (,,Cel ce-i iubeşte pe toţi/ iată suprema asceză"), sau în versuri precum ,,omul este/ minunea" şi ,,a dărui celui lipsit/ este mai important decât a învia morţii". Se vădeşte că nu sunt doar simple vorbe aruncate pe o pagină sau *chimval răsunător* acestea din poemul *Isihia*: ,,Mai mult decât să creşti ca o fîntână/ între nisipuri/ este să ai milă/ de cel sărac, de cel/ ce are/ de tine/ de cuvântul/ de lumina/ privirii/ blânde, sau/ de hrana ta mai multă lipsă". Asemenea versuri, gâtuite parcă, scrise cu susurul repede al inimii se vădesc a fi pe deplin acoperite prin viaţa poetului. Poetul se zidea pe sine nu numai în versuri, ci şi în oamenii pe care-i ajuta cu iubire dezinteresată: „nu-ţi întoarce faţa/ tu dăruind luminii te asemeni/ zidind.../ în oameni, suflete/ ca alte ceruri" (*Zid*).

Poemele scrise înaintea sfârşitului, transfigurând realitatea ,,în lumina ulterioară iluminării" (L. Ulici), vorbesc despre viaţa ca înviere (,,în trupul acesta aproape înfrânt/ în sângele acesta potrivnic/ ce rug, ce rug şi-a aprins/ copleşitoarea sa viaţă!/ sfîrşeşte-te noapte,/ începi, taină"- *Anastasia*). Sau despre viaţa ca pregătire, ca aşteptare a morţii, ca biruinţă: ,,trup am să mă pot căi,/ să pot muri şi aştepta/ cerurile să se deschidă,/ ca literele unei cărţi ce nu/ descriu decât un singur, tainic, Nume.../ Voi fi viu!"[14] Când îl vizitează la spital N. Steinhardt şi are loc o discuţie *savantă,în termeni de criticăliterară,* Lucia Turcea se uită la ei încântată, cu uimire şi neputându-se decide: care din dumnealor era mai luminos şi mai vesel?,,Nu-mi venea să cred cum putea avea pe chip o asemenea pace, simţindu-se totodată atât de rău"[15], se minunează sora care i-a stat alături şi i-a fost sprijin nepreţuit în lunga noapte a suferinţei fizice, traversată fără nici un vaiet de durere. Dar ce fel de noapte era aceea? O noapte *luminoasă,* în care poetul vede răsărind începutul iubirii: ,,Iubirea/ ca o noapte de Paşti, făclii aprinde/ şi tot atâtea stele îi urmează"(*Cântarea nopţii*). La capătul drumului cu spini poetul ştia că ,,murim pentru a nu muri" şi că *luminava inunda*:,,Ştiu, vom muri/ dar câtă splendoare!" Versurile acestea, dintre cele mai frumoase din câte s-au scris în literatura română, fac parte din poezia *Anastasia* (mai multe poezii poartă acelaşi nume, *Anastasia*). Cuvântul, recurent în poezia lui Daniel Turcea, semnifică *înviere.* L-a scris ca şi când ar fi fluturat o flamură victorioasă peste dezastru, un soare la purtător - „soare al

[12]*Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea*, p. 113.
[13]Ibidem, p. 119.
[14] Daniel Turcea, *Epifania, cele din urmă poeme de dragoste creştină*, p.154.
[15]*Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea*, p. 200.

sufletului/ cu mult mai mare ca cerul”[16] - convins că ,,lumea nu are decât o singură justificare - Învierea”[17], întărind și împlinind cu viața sa cuvintele lui Inocențiu, arhiepiscopul Odesei: ,,Înăuntrul nostru trebuie să fie pururi Înviere”.

## BIBLIOGRAPHY

*Urme în veşnicie. Daniel - Ilie Turcea,* ediție îngrijită de pr. Sever Negrescu, Editura Doxologia, Iaşi, 2013.
Livescu, Cristian, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania*, I și II, în ,,Convorbiri literare”, Iași, http://convorbiri-literare.ro/?p=3619
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. 1. Poezia*, Editura Aula, 2001.
Stăniloae, Dumitru, *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, ediția a II-a, Editura Omniscop, Craiova, 1993.
Turcea, Daniel, *Epifania (o cîntare a treptelor*), Editura Cartea Românească, 1978.
Turcea, Daniel, *Epifania. Poezii*, *postfață* de Artur Silvestri, Editura Cartea Românească, 1982.
Turcea, Daniel, *Iubire, înțelepciune fără sfârșit. Poeme*, *prefață* de Valeriu Cristea, Editura Albatros, București, 1991.
Turcea, Daniel, *Epifania, cele din urmă poeme de dragoste creștină*, Ediție îngrijită de Lucia Turcea și pr. Sever Negrescu, Editura Doxologia, Iași, 2011.
Turcea, Lucia, *Întâlnirea fratelui meu cu părintele Arsenie Papacioc*, în vol. *Duhovnicul*, ediție îngrijită de pr. Sever Negrescu, Editura Doxologia, Iași, 2016.
Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană*, *I-Promoția 70*, Editura Eminescu, 1995.

[16] Daniel Turcea, *Epifania, cele din urmă poeme de dragoste creștină*, p.178.
[17] Ibidem, p. 112.

# SOCIAL VS. PERSONAL LIMINALITY IN BOGDAN SUCEAVĂ'S NOVEL THE NIGHT SOMEONE DIED FOR YOU

**Mihai Ion**

**Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov**

*Abstract: Starting from the typology of liminal experiences proposed by the Danish anthropologist Bjørn Thomassen, in which the "revolution" corresponds to a liminal moment experienced by an entire society, while the "military service" could be perceived in terms of a liminal period undergone by a small group of young male individuals (as part of a "secularized" ritual of passage to manhood), this paper analyzes the way in which the two types of liminality blend together within the character-narrator's consciousness in Bogdan Suceavă's novel "The Night Someone Died for You".*

*Keywords: liminality, rites of passage, anthropology, Romanian revolution, alter ego character.*

„Liminalitatea" a reprezentat, inițial, în accepțiunea lui Arnold Van Gennep, etapa intermediară, de trecere ritualică a individului sau a unui grup omogen de la un statut social la altul, în interiorul societăților primitive. Transgresia conceptului de „liminalitate" dincolo de studiul riturilor de trecere în societăţi de mici dimensiuni, depăşind într-un fel chiar domeniul antropologiei propriu-zise, a început odată cu opera lui Victor Turner. În relatările sale etnografice, Turner a identificat nu de puţine ori paralele cu societăţile moderne, occidentale, intuind faptul că analiza aspectelor ritualice întâlnite la tribul Ndembu din Zambia are relevanţă şi dincolo de un context etnografic specific. Dacă la început comparaţiile aveau un caracter incidental şi nesistematizat, ulterior autorul a devenit mai explicit şi organizat în analiza unor astfel de relaţii. Turner a conştientizat faptul că „liminalitatea" serveşte nu doar la identificarea importanţei perioadelor de „prag", ci şi înţelegerea reacţiilor umane la experienţele liminale, felul în care este modelată personalitatea într-un mediu de indeterminare socială.

Pornind de la observaţiile enunţate de Turner de-a lungul carierei sale ştiinţifice, profesorul Bjørn Thomassen a realizat o tipologie a „liminalităţii" în sensul său cel mai larg, urmărind atât criterii *spaţiale* cât şi *temporale*. Potrivit antropologului danez, „momente singulare, perioade mai lungi de timp sau chiar epoci întregi pot fi liminale"[1], aşa cum spaţiile liminale pot include anumite praguri (*e.g.* intrarea în casă, pronaosul unei biserici/ templu, pântecul ca spaţiu tranzitoriu între increat şi fiinţă etc.), suprafeţe mai extinse (*e.g.* graniţele interstatale, zonele de hotar care despart două unităţi administrative, linia frontului, mănăstiri, închisori, lagăre, staţiuni naturiste, aeroporturi etc.) sau, discutabil, chiar ţări plasate în zona de falie dintre civilizaţii mai mari (*e.g.* Palestina antică între Mesopotamia şi Egipt, Ionia din Grecia antică, între Europa şi Orientul Apropiat etc.). De asemenea, „liminalitatea" se poate aplica atât unui singur individ, cât şi unor grupuri mai ample de oameni sau chiar unor societăţi/ civilizaţii. În funcţie de tipul de *subiect* implicat, dar şi de dimensiunea *temporală*, Thomassen ne propune următorul **model al experienţelor liminale**[2]:

| Subiect | Individ | Grup | Societate |
|---|---|---|---|

[1]Bjørn Thomassen, „The Uses and Meanings of Liminality", în *International Political Anthropology*, vol. 2, nr. 1, 2009, p. 16.
[2]*Ibidem*, p. 17.

| **Timp** | | | |
|---|---|---|---|
| **Moment** | Eveniment neprevăzut care afectează viaţa cuiva (moarte, divorţ, boală etc.);<br>Ritual de trecere individualizat (botez, ritual de trecere la statutul de femeie - *e.g.* la tribul Ndembu). | Ritual de trecere la statutul de bărbat (desfăşurat de regulă în cohorte);<br>Ceremonii de absolvire etc. | O întreagă societate confruntându-se cu un eveniment neprevăzut (invazie, dezastru natural, epidemie), când dispar distincţiile sociale şi ierarhia normală;<br>Carnavaluri;<br>Revoluţii. |
| **Perioadă** | Etape de viaţă critice;<br>Pubertate sau adolescenţă. | Ritual de trecere la statutul de bărbat, care se poate extinde pe parcursul câtorva săptămâni sau luni în unele societăţi;<br>Călătorii în grup. | Războaie;<br>Perioade revoluţionare. |
| **Epocă (sau durata vieţii)** | Indivizi plasaţi „în afara societăţii“, prin opţiune proprie sau prin desemnare;<br>Călugărie;<br>În unele societăţi tribale, indivizii rămân „periculoşi“ în urma unui ritual de trecere eşuat;<br>Gemenii sunt permanent liminali în unele societăţi. | Confrerii religioase;<br>Minorităţi etnice;<br>Minorităţi sociale;<br>Transsexuali;<br>Grupuri de imigranţi „suspendaţi“ între vechea şi noua cultură;<br>Grupuri ce trăiesc la marginea „structurilor normale“, adesea percepute ca periculoase şi „sacre“ totodată. | Războaie, instabilitate politică sau confuzie intelectuală prelungite;<br>Încorporarea şi reproducerea liminalităţii în „structuri“;<br>Modernitatea ca „liminalitate permanentă“? |

Profesorul danez sesizează caracterul oarecum arbitrar al grilei propuse, susţinând faptul că modelul oferit are o dimensiune pur analitică, în realitate – şi mai ales în contextul lumii moderne –, fiind dificilă o delimitare clară între „moment“ şi „perioadă“, dimensiunile invocate putând fi percepute ca un continuum. De asemenea, „deşi această schemă identifică tipuri de *experienţă* liminală, în niciun caz nu înseamnă că toate aceste experienţe sunt marcate printr-un *rit* de trecere – cel puţin nu acelaşi tip de rituri clar perceptibile şi

instituţionalizate, însoţite de maeştri de ceremonie, ca cele studiate în opera lui Van Gennep“[3].

O altă variabilă semnificativă este „scara“ sau „gradul“ la care un individ, grup sau o societate experimentează liminalitatea. Potrivit lui Thomassen, „există grade de liminalitate ce depind de măsura în care experienţa liminală poate fi cântărită în raport cu structurile persistente“[4]. Când coordonatele *spaţio-temporale* sunt simultan activate, intensitatea experienţei liminale creşte până la nivelul de „liminalitate pură“.

Un alt parametru de clasificare ar putea viza caracterul „indus“ al experienţelor liminale (ca în cazul ritualurilor) sau dimensiunea lor „spontană“ (unde pot fi incluse dezastrele naturale sau dispariţia neprevăzută a unei persoane dragi). Totodată, indivizii sau grupurile sociale pot opta benevol pentru o poziţie liminală (*e.g.* emigranţi, artişti, scriitori, călugări, turişti etc.) sau, dimpotrivă, pot fi constrânşi să adopte o astfel de poziţie (*e.g.* exilaţi, deportaţi, prizonieri, deţinuţi, excomunicaţi etc.).

Plasat, din punct de vedere *temporal*, chiar în punctul **liminal**, de tranzit al ţării către un regim democratic, *Noaptea când cineva a murit pentru tine* (2010), „cel mai tăios şi mai problematizant roman românesc despre căderea comunismului“[5], îşi are geneza într-un caz real: istoria unui militar în termen ucis la Revoluţie într-un schimb de focuri din zona clădirii fostului Comitet Central, pe care scriitorul l-a cunoscut personal şi a cărui poveste tragică, ce l-a urmărit mai bine de un deceniu, a relatat-o în textul *O crimă românească*[6]. Într-un cuvânt al autorului referitor la romanul său, Bogdan Suceavă rezumă astfel istoria din care a germinat ideea cărţii:

„Povestea e cât se poate de tragică: un militar în gri-bleu împuşcat în misiune, cel mai probabil de trupe îmbrăcate în kaki. Soldaţi ai aceleiaşi armate trăgând unii în alţii. Cincizeci şi trei de militari ai unităţilor care azi sunt subordonate Trupelor de Jandarmi au murit în revoluţie, ucişi probabil de militari ai aceleiaşi armate (nu am citit nicăieri că s-ar fi demonstrat o altfel de responsabilitate). […] Faptul că aşa ceva a fost posibil mi se pare halucinant, tragic, surprinzător, revoltător şi mi se pare a fi o măsură a eşecului României şi al instituţiilor ei din acel moment“[7].

Deplângând „capacitatea noastră de a vâna umbre“[8], propensiunea românească spre mitologizarea realităţii în detrimentul prizei la concret – oricât de absurde şi dramatice ar fi consecinţele ei –, Bogdan Suceavă se decide să reconstituie „punctul de turnură al istoriei României de azi“[9], momentul crucial al Revoluţiei din decembrie ’89, eludat de majoritatea scriitorilor români din noul regim, după cum observă Alex Goldiş: „Dacă avem destule romane ale tranziţiei, atât în cheie realistă, cât şi în notă ludic-fantastică, în schimb, climaxul emoţional al istoriei recente lipseşte aproape cu desăvârşire din imaginarul prozei de azi“[10]. Criticul arădean întrevede şi câteva argumente pentru reticenţa prozatorilor contemporani faţă de abordarea unui subiect atât de important: „pe lângă sentimentul legitim că realitatea bate în

[3]*Ibidem*: „while this scheme identifies types of liminal *experience*, it by no means follows that all these experiences are demarcated with a transition *rite* – at least not the same kind of clearly recognizable and institutionalized rites with identifiable ceremony masters, as studied in the work of van Gennep“.
[4]*Ibidem*, p. 18: „there are degrees of liminality, and [...] the degree depends on the extent to which the liminal experience can be weighed against persisting structures“.
[5]Alex Goldiş, „Bogdan Suceavă, Noaptea când cineva a murit pentru tine“, articol disponibil la adresa web: http://revistacultura.ro/blog/2011/01/bogdan-suceava-noaptea-cand-cineva-a-murit-pentru-tine-review-de-alex-goldis/.
[6]Apărut în revista *Contemporanul. Ideea europeană* în oct. 2000, iar apoi în volumul *Distanţe, demoni, aventuri*, cu o prefaţă de Ovidiu Şimonca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2007.
[7]Bogdan Suceavă, „Pagini“, articol disponibil la adresa web: http://atelier.liternet.ro/articol/10047/Bogdan-Suceava/Pagini.html.
[8]*Ibidem*.
[9]*Ibidem*.
[10]Alex Goldiş, *op. cit*.

acest caz ficţiunea şi că o emoţie atât de intensă – deopotrivă colectivă şi individuală – e aproape imposibil de recreat în laborator, probabil că decisivă a fost reticenţa faţă de modelul grandilocvent-eroic impus, vrând-nevrând, de o asemenea tematică. E posibil ca scriitorii actuali să ocolească subiectul Revoluţiei propriu-zise în măsura în care se tem de literatura proastă la care el s-ar preta. Fără un control sever al tonalităţii, literatura de aventuri şi/sau melodramatică încolţeşte subiectul din toate unghiurile“[11].

Meritul lui Bogdan Suceavă este acela de a fi tratat tema netezist, fără accese de patriotism ori dorinţa de a oferi publicului american un document senzaţional, cu dezvăluiri de culise. Revoluţia română este prezentată cu sinceritate şi naturaleţe, fără tuşe groase ori accente patetice. Este perspectiva naiv-autentică (şi pronunţat autobiografică) a unui tânăr de douăzeci de ani, student la matematică în anul întâi, făcând slalom printre gloanţe în goana sa nebună spre Universitate, într-un Bucureşti cufundat în haos şi sânge. Personajul-narator, un *alter ego* al autorului, înregistrează „la cald“ succesiunea dramatică a evenimentelor derulate în intervalul 25-26 decembrie 1989.

Romanul e construit pe alternarea contrapunctică a două planuri narative: unul dinamic, tensionat, apocaliptic, care prezintă instantaneele unei revoluţii euforic-atelice, şi altul mai lent, temperat de ritmul reveriei, care recompune, prin tehnica *flashback*-ului, stagiul militar al personajului central. Ambele planuri constituie etape **liminale** în biografia eroului, însă de anverguri diferite în ceea ce priveşte tipul *subiectului* implicat şi dimensiunea *temporală*. Astfel, dacă ne referim la **modelul experienţelor liminale** propus de Bjørn Thomassen, „revoluţia“ reprezintă un *moment* liminal parcurs de o întreagă *societate*, pe când „serviciul militar“ este asimilat unei *perioade* liminale parcurse de un *grup* restrâns de indivizi de acelaşi sex (ca parte a unui ritual „secularizat“ de trecere la statutul de bărbat). Cele două planuri interferează la nivelul conştiinţei personajului-narator, fost militar la unitatea specială 0396 cu uniforme gri-bleu, „singurul pluton de militari cu termen redus care se afla la Comandamentul Trupelor de Securitate“[12].

Naraţiunea-cadru urmăreşte traseul tânărului student plecat în dimineaţa zilei de Crăciun din Piaţa Dorobanţi spre Universitate, din dorinţa febrilă de a lua parte la şedinţa nou-înfiinţatei Ligi a Studenţilor şi, prin aceasta, de a participa activ la construcţia lumii noi. Atmosfera auroral din deschiderea romanului, – în care vechea ordine e destructurată, iar sentimentul de confuzie şi nediferenţiere prevalează –, este elocventă pentru starea liminală parcursă de protagonist:

„În dimineaţa de 25 decembrie 1989 plecasem de acasă pentru a treia oară în lumea cea nouă. Am mers dinspre Piaţa Dorobanţi spre sud, spre Universitate, unde plănuiam să ajung pe jos. Libertate, egalitate, fraternitate, eram fix în imaginarul din *Mizerabilii*, încă siderat de surpriză, fără să ştiu ce voi face de acum cu viaţa mea“[13].

Aflat *betwixt and between*, la pragul dintre două lumi, desprins de vechea structură socială dar neintegrat în noua paradigmă, individul – conform teoriei lui V. Turner – experimentează un moment de detaşare, de maximă luciditate în raport cu existenţa sa. Nu întâmplător, pe tot parcursul romanului eroul îşi chestionează identitatea în ample discursuri (fie ele redate prin procedeul monologului interior sau al dialogului) despre problema *apartenenţei* la poporul român, la un anumit contingent militar, la breasla matematicienilor sau la comunitatea locală reprezentată iconic de culorile clubului F.C. Argeş:

„Acum, amintindu-mi noaptea aceea, dintre 25 şi 26 decembrie 1989, îmi dau seama că toată viaţa mi-am căutat apartenenţa. [...] Aparţineam oare comunităţii militare îmbrăcate în gri-bleu? [...] Aparţineam oare comunităţii matematicienilor români? [...] Dacă e vorba de un spaţiu unde ştiu sigur că am aparţinut, atunci acesta trebuie că va fi fost stadionul din

[11]*Ibidem.*
[12]Bogdan Suceavă, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 15.
[13]*Ibidem*, p. 7.

Trivale, în vremurile de glorie când rege al lumii era Nicolae Dobrin, când F.C. Argeş bătea Dinamo şi Steaua, dar şi Real Madrid, la începutul anilor şaptezeci. [...] Aveam nevoie să aparţin. Aveam nevoie să fiu parte a unei familii, a unui trib, a unei identităţi, a unei cohorte. Ceva în mine era disfuncţional fără asta“[14].

Necesitatea apartenenţei la o comunitate, la o structură socială este, aşadar, resortul care activează în protagonist dorinţa de a ieşi în stradă, de a sfida moartea, de a participa la construcţia unei lumi democratice. Din păcate pentru personajul lui Suceavă, – şi pentru noi toţi într-o bună măsură –, efervescenţa trăirii revoluţionare este gradat şi ireversibil înăbuşită de dezamăgire, de gustul amar al unei experienţe ridicole, absurde şi inutile: „O participare tardivă la revoluţie, o participare care nu înseamnă nimic. N-am făcut nimic zilele acestea. Doar m-am expus inutil, inutilă carne de tun într-o revoluţie care s-ar fi făcut foarte bine şi fără mine“. Imposibilitatea aderării la normele unui grup, blocajul într-o identitate liminală, ambiguă, sunt datele care anihilează orice urmă de eroism din participarea protagonistului la evenimente, devenind, paradoxal, un „revoluţionar fără Revoluţie“[15].

Dintr-un „jurnal de campanie“, scris alert şi cinematografic, *Noaptea când cineva a murit pentru tine* se transformă insidios într-un roman de idei, în cronica lucid-amară a unei deziluzii capitale: „*Ce teatru splendid ar fi ieşit, dacă nu s-ar fi murit pe bune. [...] S-a murit pe bune. Şi mai e ceva. S-a murit degeaba*“[16]. Dincolo de titlurile elucubrante ale capitolelor („Moştenirea lui Riemann s-a preschimbat în labirint, iar timpul circular curge în cadenţe abstracte“; „Seara se deschide lăuntric, iar timpul se întoarce înapoi cu o măsură fecundă“; „În spatele fiecărei victorii se află oameni care nu au dorit-o. Timpanul diagonal al nopţii. Lipsa din lumea veche aprinde lumea nouă. Un peisaj demn de contemplaţie: apocalipsă căzută peste sărăcie“ etc.) şi de unele excese meditative ale vocii narative, romanul Revoluţiei române este de o certă valoare artistică prin tema abordată, tehnica de alternare a planurilor, dialogurile autentice şi forţa magistrală de a crea atmosferă şi dramatism.

## BIBLIOGRAPHY

Goldiş, Alex, „Bogdan Suceavă, Noaptea când cineva a murit pentru tine“, articol disponibil la adresa web: http://revistacultura.ro/blog/2011/01/bogdan-suceava-noaptea-cand-cineva-a-murit-pentru-tine-review-de-alex-goldis/.

Suceavă, Bogdan, „O crimă românească“, apărut în revista *Contemporanul. Ideea europeană* în oct. 2000, iar apoi în volumul *Distanţe, demoni, aventuri*, cu o prefaţă de Ovidiu Şimonca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2007.

Suceavă, Bogdan, „Pagini“, articol disponibil la adresa web: http://atelier.liternet.ro/articol/10047/Bogdan-Suceava/Pagini.html.

Suceavă, Bogdan, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

Thomassen, Bjørn, „The Uses and Meanings of Liminality“, în *International Political Anthropology*, vol. 2, nr. 1, 2009.

Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Editura Aldine Pub., Chicago, 1969.

[14] *Ibidem*, p. 123.
[15] Alex Goldiş, *op. cit*.
[16] Bogdan Suceavă, *op. cit.*, p. 289.

# SHAKESPEARE'S OTHELLO: FROM THE TRAGEDY OFOTHERNESS TO CONTEMPORARY RACISM AND BULLYING

**Diana Nechit**

**Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: Tracy Chevalier's most recent novel, New Boy, is a part of the eight-volume series of the Hogarth Shakespeare project that celebrates 400 years from the death of the great English playwright through a wide-ranging editorial project, inviting some of the most acclaimed American and British contemporary authors to rewrite / adapt one of the Shakespearean pieces in a novel. Tracy Chevalier, the author of the Girl with a Pearl Earring, operates in her latest volume a modern recycle of Othello, choosing as background the US 1970s inter-racial conflicts to approach an extremely actual scenario which involves the disastrous consequences of the bullying phenomenon, whose magnitude has become worrying, in the current context. This text proposes a parallel reading of the two texts in order to observe not only the universality of the dramatic conflicts depicted by the famous playwright, but also the way in which the American author manages to orchestrate an alert novel, respecting the thematic, typological, spatial and temporal principles of the Shakespearean play.*

*Keywords: Tracy Chevalier, Shakespeare, Othello, bullying, racism*

Marele dramaturg elisabetan, William Shakespeare, are o manieră proprie de a construi vaste eșafodaje de intrigi complicate și încifrate, uneori numai parțial descifrate sau chiar deloc de deznodământul acestora, modalitate de scriere care îi conferă o aparentă opacitate, un aer de mister de tip *roman noir*, pe alocuri. Personajele sale sunt minuțios construite și sunt caracterizate printr-un puternic zbucium psihologic care le determină acțiunile, uneori imprevizibile, alteori destructive sau, din contră, le conferă un fel de imobilism tragic, în care personajele sunt doar niște bieți spectatori pasivi ai unor mașinațiuni cumplite. De cele mai multe ori, resorturile intime care au determinat degringolada tragică ulterioară a personajelor nu ne sunt explicate suficient sau nu sunt destul de amplu prezentate, pentru a conferi o anume coerență psihologică acțiunilor acestora, mobilul devenind secundar dezvoltării dramatice a conflictelor ivite pe parcursul evoluției personajelor și a acțiunii. Dramaturgul elaborează strategii teatrale de o frumoasă poeticitate ce gravitează în jurul unor subiecte ce par a fi desprinse din comedia umană, dar mereu unice și originale.

În cele mai multe cazuri, Shakespeare este un re-creator de geniu care re-modelează cu finețe și ingeniozitate psihologică subiecte citite sau auzite de la alții. Așa este și cazul pentru drama eponimă *Othello,*pentru care Shakespeare însuși a găsit subiectul într-un basm italian inclus în lucrarea *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio (1565), culegere de povestiri ce cuprinde o povestire pe care Shakespeare o citise în italiană, a șaptea din lucrare, consacrată infidelității conjugale și în care apare un căpitan maur care ia în căsătorie o nobilă venețiană, pe nume Disdemona. Maurul nu are nume în povestirea italiană. Numit comandant al forțelor din Cipru, pleacă împreună cu soția, dar și cu ordonanța sa, un bărbat cu o înfățișare plăcută, dar de un caracter îndoielnic. În textul italian, sceleratul este îndrăgostit de frumoasa venețiană care, însă, îl ignoră. În acea călătorie, cuplul era, de asemenea, însoțit de un caporal, iar perfidul italian crede că soția lui Othello îl respinge, fiind îndrăgostită de acesta din urmă. În ciuda eforturilor sale de a o cuceri, este respins și, în consecință, pune la cale un plan diabolic pentru a se răzbuna pe respingerea femeii, dar și pentru a-l îndepărta pe caporal. O acuză de adulter și Othello cade în cursă, omorându-și, în cele din urmă, nevinovata soție.

În povestea italiană, motivațiile psihologice ale sceleratului apar cu claritate și sunt cât de poate de previzibile. Avem de-a face, în esență, cu o schemă curentă, ușor recognoscibilă, în care îndrăgostitul respins devine frustrat, iar iubirea se transformă într-o ură implacabilă care îi determină toate acțiunile posterioare. În textul lui Shakespeare, această posibilitate este prezentă, dar desfășurarea textuală refuză să o tranșeze, de unde ambiguitatea personajului Iago, care este esențială, întrucât îi permite dramaturgului să suscite sentimente contradictorii spectatorului, păstrând acea incertitudine ce planează asupra mobilului declanșator al acțiunii. Forma generală a acestei povestiri este identică cu piesa lui Shakespeare, ceea ce evidențiază premisa că ne aflăm în fața unei surse structurale. Distribuția actorilor este și ea identică: un căpitan maur, o femeie din Veneția, un scelerat și soția sa, un caporal, aceleași funcții îndeplinite de către actanți (soțul, soția, instigatorul, amantul presupus) și câteva obiecte cu valoare simbolică (câteva arme și batista). La toate acestea se adaugă jocul pasiunilor care oscilează între iubire, ură și gelozie. Specificitatea fiecărui personaj se decupează clar prin raportarea la o realitate exterioară: astfel, căpitanul maur este străin și diferit față de familiile nobililor venețieni, doamna venețiană intră în contradicție cu mediul său, ordonanța geloasă intră într-un raport de excludere cu propriul stăpân căruia îi fusese fidel etc. În ciuda acestor similitudini, între tragedia lui Shakespeare și sursa sa italiană sunt câteva diferențe fundamentale. Prima rezidă în faptul că, dacă în povestirea italiană, odată ce identificăm motivația psihologică a ordonanței, aceasta rămâne neschimbată și evidentă până la final, pe când la Shakespeare posibilitățile narative rămân mereu deschise, iar interogația asupra motivațiilor unei acțiuni ce nu poate fi decât întrezărită este multiplă. În povestea italiană, acumularea peripețiilor creează povestirea, pe când la Shakespeare nu găsim nicio explicație în situațiile create, ele, din contră, ocultând și mai mult pistele de lectură. În tragedie, Iago este un personaj viclean a cărui principală armă malefică este limbajul: se caracterizează printr-o înclinație spre discreditare, spre insultă, spre remarci de ordin sexual, folosind, de cele mai multe ori, aluzii textuale, jocuri de cuvinte, sensuri figurate care îi încifrează ostentativ orice tip de discurs. Încă din prima scenă, Iago se pretează la un joc al disimulării prin care explică faptul că a fi în slujba maurului înseamnă, de fapt, să fie în slujba propriei persoane, că totul nu este decât o disimulare „eu nu sunt ceea ce sunt" (1.1.65) și, dacă el ar fi maurul, nu ar mai fi Iago. această declarație minimală nu ne oferă o motivație, dar ne sugerează faptul că personajul lui Iago ține de acea zonă a inaccesibilului, a răsturnării unor aparențe mereu posibile. Dacă motivul mărturisit al geloziei sale ține de promovarea lui Cassio, în timp ce el, Iago, rămâne o simplă ordonanță, adevăratele motivații ale personajului sunt mult mai complexe, iar Iago este adevăratul creator al dramei. Iago vorbește mult prea mult, aruncă neîncetat cu blesteme și obscenități, dar, în același timp, este cel care nu spune informațiile decât pe jumătate. Otrava pe care Iago o picură în urechea lui Othello (2-3-338) ține de această capacitate de a-și înghiți cuvintele, de a nu-și dezvălui gândurile, de a-și lăsa interlocutorul să se oglindească într-un joc al ambiguităților. Întreaga intrigă se construiește cu ajutorul unor cuvinte simple: onoare, a gândi și a ști. Scena 3 din Actul III se învârte în jurul acestei expresii: „Nu este el cinstit?" se întreabă Othello, în legătură cu Cassio. Aparteurile lui Iago sunt indicații teatrale despre personaje, despre desfășurarea acțiunii, despre măsurile ce urmează să fie luate. Iago este raisonneur-ul piesei, comentează evenimentele, pune în scenă acțiunea, devine autorul piesei și analizează consecințele previzibile ale acțiunilor sale: „Că-l omoară pe Cassio, / Sau că acesta îl omoară pe el, sau că se omoară unul pe altul, / De fiecare dată eu câștig" (5.1.12-3). Toată piesa a cărei acțiune se desfășoară în conformitate cu indicațiile lui Iago duce la victoria acestuia. Mai mult decât eroul tragediei, Othello, Iago este egal cu imaginea dramaturgului, fiind cel care deține toate ieșirile și rezolvările situațiilor propuse. Shakespeare își compune tragedia într-un moment istoric și filozofic contemporan cu declinul Renașterii. Anii 1600 marchează o cotitură intelectuală în percepția universului. Othello, după cum afirmă Gisele Venet, este cea mai

puțin abstractă dintre tragediile shakespeariene: „Piesa rupe relația dintre microcosmosul uman și macrocosmos, creând un cuplu ce trăiește o bucurie perfectă. Ea se sprijină pe dezordinea lumii pe care o observăm în poveștile lui Othello din primul act în uniunea *împotriva naturii* dintre Othello și Desdemona sau în furtuna din uvertura operei lui Verdi. Brabantio, tatăl Desdemonei, se tulbură: « Căci, dacă asemenea acțiuni sunt libere să se întâmple, / Sclavii și păgânii curând ne vor fi guvernanți. » (1.3.91-2). La începutul secolului al XVII-lea, nu doar tenul negru era deranjant. Regina Elisabeta a pronunțat în 1601 un decret de expulzare a maurilor negri. Fragilitatea lumii pe care Othello o descifrează la sfârșitul piesei, după ce a ucis-o pe Desdemona, haosul spre care se precipită sunt singurul viitor permis tragediei."[1].

Într-un cu totul și cu totul alt secol, dar și alt context socio-politic, își situează Tracy Chevalier acțiunea și personajele romanului *Băiatul cel nou*, experiment literar ce face parte din proiectul inițiat în 2015, cu prilejul comemorării a 400 de ani de la moartea dramaturgului, de către editura britanică Hogarth, ce are ca scop rescrierea și actualizarea unor texte fundamentale ale lui Shakespeare. Pariul lui Tracy Chevalier are o dublă intenție: pe de o parte, aceea ce rezidă în dificultatea de a actualiza un text canonic al dramaturgiei universale, și, pe de altă parte, de a transpune în proză mecanismele dramaturgice ale unui text de secol XVI-XVII. Romanul a apărut în România în 2017 la Editura Humanitas, în traducerea lui Vali Florescu, alăturându-se altor cinci volume ce fac parte din același proiect editorial, cunoscut sub denumirea de Hogarth Shakespeare (care, la ora actuală, însumează 8 romane publicate în limba engleză, ce adună autori precum Jeanette Winterson, Margaret Atwood ori Anne Tyler).

Din Veneția maurului Othello, Tracy Chevalier deplasează acțiunea romanului său în America anilor 1970, într-o suburbie a orașului Washington, mai precis, în curtea unei școli elementare. Tracy Chevalier respectă schema actanților, modificând, în schimb, numele acestora, din care păstrează doar inițialele. Raporturile dintre personaje, funcțiile acestora sunt, în schimb, modificate, în conformitate cu tiparele existențiale ale contemporaneității. Ceea ce rămâne aproape neschimbată este acea imprecizie, acea ambiguitate a mobilului real ce declanșează deznodământul tragic și jocurile pasiunilor ce pun în mișcare aceleași sentimente ca și în modelul shakespearian: iubirea, ura, răzbunarea. În ambele cazuri, mobilul real, evenimentul sau conjuncturile care au declanșat toată dezvoltarea acțiunii dramatice se mențin vagi până la finalul piesei / romanului, ambiguitate ce creează și amplifică acel efect de puzzle complicat, de structură pluristratificată în desișul cărora lectorul se pierde de bunăvoie. Există un tip de decalaj între cauză și efect, consecințele devansează cu mult premisele, important fiind, de fapt, evoluția, degringolada tragică a acțiunii. Personajele sunt angrenate în vehiculul scenic și romanesc ca într-un carusel sălbatic, iar cauzalitatea logică a acțiunilor este destul de neverosimilă. În tragedia *Othello*,foarte multe aspecte rămân neelucidate, cum ar fi motivele care au dus la grăbirea căsătoriei Desdemonei cu Othello, ura nestăvilită a lui Iago, dar mai ales determinarea lui Othello de a-și duce pedeapsa aplicată Desdemonei până la capăt fără a încerca nici o clipă să verifice veridicitatea acuzațiilor ce i se aduc acesteia din urmă, singura mărturie a acuzării fiind o batistă pierdută. Toate aceste breșe nu fac decât să sporească misterul și tensiunea acestei tragedii care, de secole întregi rămâne expresia cea mai desăvârșită artistic a ideii de trădare, gelozie și răzbunare, dar și a alterității și stranietății unui personaj care trebuie să facă față acestui statut sensibil și greu de manageriat. Universalitatea temelor acestei tragedii face ca transcrierea ei într-un registru modern, actual, să pară, la o primă abordare, o inițiativă destul de facilă. Rămâne de văzut dacă interpretarea ei modernă, fie ea romanescă ori filmică, a reușit să expliciteze, să completeze sau, din contră, să învăluie în mister și mai mult pistele interpretative posibile. În

[1] Notă introductivă *Othello* in *Tragédies*, Tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 2.

acest sens, în romanul *Băiatul cel nou*, protagoniștii sunt elevi de 11-12 ani dintr-o școală elementară dintr-o suburbie a Washington-ului, din SUA anilor 1970. Acțiunea începe într-o dimineață banală de școală marcată de ciclicitatea ore-pauze și de jocurile din curtea școlii (săritul corzii, fotbal american etc.), dar și altele mai subtile ce țin de teritorialitate și de ocuparea ierarhiilor din curtea școlii. Othello este Osei, sau O., fiul unui diplomat din Ghana, numit în post în Statele Unite, care, în urma unei suite întregi de mutări și călătorii prin Europa și America, se află aproape mereu în ipostaza *băiatului cel nou*, nevoit de fiecare dată să își adjudece propria teritorialitate. Strategiile de luptă ale căpitanului maur sunt înlocuite cu *strategiile* de rezolvare a conflictelor, a parteneriatelor și alianțelor mai mult sau mai puțin efemere și sincere ce se stabilesc în curtea școlii. Desdemona este Dee Benedetti, italiancă la origini și cea mai frumoasă din școală, eleva-model și răsfățata profesorilor, în special, a profesorului Brabant care exercită un atașament aproape patern, deși destul de incert, asupra Deei și luând astfel rolul ușor modificat pe care Brabantio îl are în opera shakespeariană. Iago devine Ian, băiatul cel rău din curtea școlii, durul, care exercită o influență malefică asupra găștilor de băieți din curte prin hărțuire și umilire. Emilia este Mimi, iar bunul caporal Cassio se metamorfozează în Casper personaj pozitiv și plin de calități, dar, din păcate, naiv și ușor de manipulat. Punctele slabe ale acestei grile de personaje rezidă, poate, în neverosimilitatea și improbabilitatea psihologică de a atribui unor copii de 11 ani asemenea acțiuni manipulatorii și o credibilitate la nivel narativ ce se susține prin transpunerea liniară a acțiunilor preluate de la referentul shakespearian.

Dincolo de acest paralelism al personajelor și al acțiunilor, interesant este de remarcat recurența temelor comune atât la Shakespeare, cât și la Tracy Chevalier. La Shakespeare, este notabilă gelozia care își face loc cu repeziciune în intimitatea unei familii a cărei fericire îi deranja pe cei din jur. La aceasta se adaugă trădarea, dar și tema alterității care devine principală în romanul lui Tracy Chevalier, celelalte teme devenind secundare. În același timp, *stranietatea* maurului este unul dintre aspectele cele mai tulburătoare ale operei lui Shakespeare, motiv central al percepției lui de către exterioritatea sa. Othello este străin de mai multe ori: este străin în Veneția, străin de ordinul social și politic în care trăiește, străin prin rasă și străin prin comportament și natură. Othello este un Maur. Textul lui Shakespeare nu spune clar de unde vine Othello; ceea ce aflăm din didascalii este doar că vine *de altundeva*. Coerența istorică ne-ar îndreptăți să presupunem că, în Veneția, generalul străin ar avea puține șanse să fie african. În Veneția, un african ar fi în acea perioadă un sclav, dar stranietatea lui Othello ține, mai degrabă, de aparența sa fizică diferită, Othello făcând referire în text de două ori la tenul său negru, în timp ce Iago vorbea despre buzele sale groase. Stranietatea personajului apare încă din poveștile pe care Othello i le spune Desdemonei și care o seduc atât de tare pe aceasta, în timp ce-l asculta vrăjită relatându-i despre fantasticele întâlniri cu canibalii, antropofagii, cu oamenii cu capete ce cresc sub umeri etc. Au existat teorii în receptarea shakespeariană privitoare la Othello, în care acesta era asociat și cu figura diavolului, negru la culoare, cu părul aspru și creț și buze groase, la această făcând referire, în text, tatăl Desdemonei, dar și Iago, iubirea Desdemonei pentru el fiind una „contra naturii”. Avem, astfel, un fascicol de semnificații, majoritatea determinate istoric, care impun o mefiență generală la adresa lui Othello și care definesc, totodată, fragilitatea personajului. Legat de contextul descoperirilor geografice, structura piesei apărea, în viziunea unor critici, drept o celebrare a imperialismului și a războaielor de expansiune. Alții sugerau o interpretare a piesei din perspectiva rasismului. Această densitate a interpretărilor critice a facilitat investirea piesei lui Shakespeare cu valoare de matrice, pentru

numeroasele interpretări contemporane, postcoloniale, printre care și cea a lui Tracy Chevalier, care nu sunt altceva decât o mărturie a supraviețuirii mitului[2].

Personajul lui Othello se face vinovat, în primul rând, de incapacitatea celorlalți de a-l clasifica: venit de altundeva, el nu poate fi închis în categoriile sociale ce existau pe atunci în Republica Veneția, chiar dacă a fost capabil să o servească cu fidelitate, asemenea unuia dintre fiii săi, și că gloria sa militară a depășit cu mult granițele acelui loc. Teoriile postcoloniale actuale insistă că personajul lui Othello trebuie să fie interpretat dintr-o perspectivă istorică și să i se aplice o relectură ce ține de proiectul colonial al cărui contemporan era, dar și din perspectiva noilor scrieri africane ale secolului nostru, pentru a-l putea sesiza în toată complexitatea teoriilor rasiste de dominație și de colonialism (Salman Rushdie, Orson Welles fiind doar câteva nume care au adaptat referentul shakespearian la forme moderne de expresie artistică)[3]. Cunoscătoare a teoriilor postcolonialismului, Tracy Chevalier privilegiază dimensiunea rasială, alteritatea personajului fiind mobilul declanșator al dramei. Pentru societatea americană a anilor '70, rasismul era o realitate curentă, mai ales în spațiile conservatoare ale suburbiilor americane. Osei, asemenea lui Othello, era străin nu numai prin rasa și etnia sa (venea din Ghana), dar și prin educație și cultură (era fiu de ambasador, educat la școli europene mult mai liberale și cosmopolite), era talentat la sport, avea haine frumoase și calități de bun comunicator. La toate acestea se adăuga faptul că era băiatul cel nou venit într-o organizație în care fiecare avea deja fixate rangul și poziția. Apariția sa în mijlocul acestei microcomunități de copii albi, între 11 și 12 ani, produce *dezordine* și declanșează o degringoladă a pasiunilor și a frustrărilor. Osei, prin toate diferențele pe care le însumează, produce o acutizare a tensiunilor preexistente ce va determina precipitarea acțiunii spre deznodământul tragic. Tot așa cum tragedia lui Shakespeare are cinci acte care se petrec într-o singură zi, romanul lui Tracy Chevalier prezintă o zi fatidică pe care o structurează în cinci părți compacte, denumite diferit, care au valoare episodică în desfășurarea narativă, toate precedate de un motto inspirat din cântecelele de copii care, în formula generală a romanului, au un rol proleptic, ca și cum autoarea ar fi dorit să surprindă în aceste versuri aparent inocente solemnitatea corului tragic al vechilor scrieri. Materia acestor părți este compusă atât din descrierea activităților obișnuite din curtea școlii, precum și din episoade ce marchează evoluția raporturilor dintre protagoniști. La această structură în oglindă se adaugă și aceeași încărcătură semantică atribuită unui obiect incriminator, în jurul căruia se țese întreaga intrigă; batista este înlocuită cu un penar cu căpșuni care aparținuse surorii lui Osei și pe care acesta îl dăruiește lui Dee. Alteritatea lui Osei în acest spațiu perceput drept ostil este dată atât de culoarea pielii, cât și de apartenența sa etnică. Puțini sunt cei ce vor să treacă de aceste determinări și să-l cunoască cu adevărat. Deși dezvoltă adevărate strategii de supraviețuire, deși este un excelent sportiv, un băiat cu certe calități fizice și intelectuale, Osei este *agresat* atât de copii, cât și de profesori, asupra lui exercitându-se un adevărat bullying de ordin psihologic ce îl izolează și mai mult în propria sa solitudine. Dee, la rândul ei, este străină la origini, este italiancă, de o frumusețe mediteraneană, diferită de cea a colegelor sale, provenind dintr-o familie catolică severă. Iago este poate cel mai tare supus diferențelor, fiind un copil abuzat acasă, fratele unui lung șir de frați mai mari care, la rândul lor, au terorizat comunitatea, lipsit de mijloace materiale și de calități intelectual evidente, dar dotat cu o perfidie nativă, o inteligență

[2]A se vedea Ania Lomba, *Postcolonial Shakespeares* (1998), Londra, Routledge, 2003. În special: Jonathan Burton, *A most wily bird: Leo Africanus, Othello and the trafficking indifference*, p. 43-63.

[3] Jyotsna Singh, *Othello's identity, postcolonial theory and contemporary African rewritings of Othello*, in M. Hendrix and P. Parker, *Woman, race and writing in the early modern period*, Londra, Routledge, 1994, p. 287-299.

machiavelică, o atenție distributivă care îi permitea să înregistreze și să observe de la distanță toate schimbările de raporturi, de atitudini ce se năsteau sau se schimbau între membrii comunității, peste care stăpânea prin forță, violență și umilire. Agresor, dar și agresat de propriile sale frustrări și complexe, Ian era conștient că forța și intimidarea celorlalți erau singurele căi de a răzbi într-o lume ce pare a-l respinge. Foarte bun cunoscător al firii celor din jur, cu abilități de păpușar, de mic tiran pervers, elaborează adevărate puneri în scenă în care sfârșesc a se prinde una câte una toate victimele sale. De cele mai multe ori, rezultatul acestor puneri în scenă depășește intențiile sale inițiale, ceea ce îi produce o și mai mare satisfacție. Asemenea lui Iago din tragedia lui Shakespeare, Ian deține în romanul lui Tracy Chevalier rolul de catalizator al acțiunii dramatice și, implicit, al progresiei narative, Ian alternează momentele de monolog interior în care ține adevărate tirade exaltate, pline de răutate, cu cele de dialog prin care află sau disemineză informații de la complicii săi involuntari, pe care îi manipulează după bunul plac (Mimi și Rod). Tot așa cum comunitatea venețiană nu era pregătită să accepte personalitatea copleșitoare a lui Othello și relația împotriva naturii dintre el și Desdemona, comunitatea școlii (elevii și chiar și profesorii) nu este pregătită pentru o asemenea provocare. Osei e singurul elev de culoare și, deși *Black is Beautiful* (așa cum susținea sora lui cea militantă și anarhistă), nu reușește să înlăture prejudecățile și să se facă acceptat de mediul-gazdă. Deși câștigă simpatia multora prin abilitățile sale sportive, ca și în cazul referentului dramatic, iubirea și gelozia sunt ingredientele care îi grăbesc fatalul deznodământ. Deranjați de intimitatea ce se simțea între cei doi copii, de cutezanța atingerilor, de fascinația pe care Dee o resimțea în prezența lui Osei, deopotrivă elevii și profesorii nu vedeau cu ochi buni o relație *împotriva naturii*. Pe acest teren rasist deja pregătit, iscusința de regizor demonic a lui Ian este pe deplin satisfăcută, iar munca e mai bine de jumătate făcută. Dee nu reușește să facă față până la sfârșitul zilei lațului de minciuni și de răutăți născocite de Ian și susținute din lașitate de către ceilalți, părăsind scena; Mimi este împinsă de Ian și se rănește la coloană, iar Osei, nemaivăzând o altă cale de întoarcere, se aruncă de la înălțimea cadrului de cățărat sub privirile neputincioase ale copiilor și profesorilor; Ian rămâne rege peste o împărăție tulburată și mortificată.

Romanul lui Tracy Chevalier este, în primul rând, o meditație despre trădare, gelozie și alienare în spațiul contemporan, iar cititorul de astăzi reușește, prin această lectură, să repună în discuție resorturile și motivațiile personajelor shakespeariene. Nu în ultimul rând, atât cel mai recent roman al scriitoarei celebrului roman *Fata cu cercel de perlă*, cât și, de altfel, toate producțiile literare patronate de proiectul Hogarth Shakespeare reușesc să readucă în discuție universalitatea protagoniștilor marelui dramaturg elisabetan care pot absorbi orice temă și spațiu cultural și geografic, pentru a facilita crearea unei panorame vaste și autentice a sufletului uman din totdeauna și de pretudindeni, indiferent de rasă, religie ori afinități intelectuale.

## BIBLIOGRAPHY

Tracy Chevalier, *Băiatul cel nou*, București, Editura Humanitas, 2018;

M. Hendrix and P. Parker, *Woman, race and writing in the early modern period*, Londra, Routledge, 1994;

Ania Lomba, *Postcolonial Shakespeares* (1998), Londra, Routledge, 2003;

Shakespeare, *Tragédies*, Tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002;

Andrej Zurowski, *Citindu-l pe Shakespeare*, București, Fundația Culturală *Camil Petrescu*, 2010.

# ELEMENTS OF THE MYTHICAL UNIVERSE IN THELITERATURE OF THE WRITERS IN THE 60S GENERATION

**Gabriela Ciobanu**

**PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi**

*Abstract: This paper analyses the connection between myth and literature, with a special focus on the literature of the 1960s. Every short story hides beneath its both verbal and imagistic games a certain model that refers to a cultural era which the author would like to reflect in his text. The meaning of the short stories The Child by Sorin Titel and Once Upon a Time by Dumitru Radu Popescu can go in multiple directions: a meditation on the human condition, a parable about a spiritual quest, and a view upon both the social and artistic contexts.*

*Keywords: literature, short story, parable, myth*

Imaginarul folcloric a fost cel care a stat adesea la baza textelor simbolice aparţinând generaţiei şaizeciste. Naraţiunea constituindu-se pe schema folclorică a povestitorului care spune o istorie extraordinară. Alteori însă suspansul a fost creat tocmai prin surprinderea ineditului din perspectiva omului sceptic. Literatura simbolică, cea care aduce în prim plan mitul (fie cel consacrat de tradiţie, fie cel inventat pentru a satisface dorinţa artistului de a transmite un mesaj altfel decât cel impus prin directivele oficiale), cea care promovează evaziunea în vis şi în magie sau care prezintă interferenţa realului cu irealul, este tot mai mult reprezentată. Povestirile capătă şi un alt sens decât cel comun, căci cuvântul devine Logos, fiind astfel capabil să transpună fiinţa umană în timpurile originare, în *illo tempore*, în încercarea de a reda lumii materiale şi/sau materialiste spiritualitatea pe care a pierdut-o. Viaţa obişnuită este acoperită de un voal magic şi tocmai acesta din urmă obligă oamenii să privească universul înconjurător în mod diferit decât ar fi făcut-o altfel.

O încercare de rescriere a miturilor regăsim şi la Sorin Titel în schiţa *Copilul*. Aceasta debutează cu formula celebră „A fost odată...", anunţând astfel o incursiune în lumea fabulosului basmelor tradiţionale. În acest univers ficţional, lectorul se aşteaptă să descopere întâmplări eroice, personaje a căror evoluţie este exemplară. De altfel naraţiunea lui Sorin Titel are ca bază de pornire câteva dintre motivele unui basm obişnuit: cuplul pe care soarta nu l-a înzestrat cu urmaşi capătă un copil la bătrâneţe, pruncul este un orfan, prin urmare, posibil, un ales, căci o privire atentă în trecutul lui ar putea revela o ascendenţă nobilă sau extraordinară, poate chiar divină, familia adoptivă este săracă şi modestă, fapt reflectat în prezentarea casei, ai cărei pereţi aplecaţi sunt gata să se dărâme, a hainelor personajelor (bătrânul poartă haine ce aparţinuseră unui nepot) şi chiar în comportamentul bătrânilor care trăiesc la periferia societăţii, naratorul insistând asupra fricii acestora de oameni, spaimă ce îi încearcă pe cei doi, mai ales, pe bărbat.

Însăşi atmosfera basmului este contruită minuţios prin acumularea unor indici temporali nedefiniţi, sugestie a situării întâmplării în *illo tempore* („într-o toamnă", „într-o dimineaţă", „într-un târziu") şi tot ca în structurile epice ale basmului spaţiul geografic al întâmplărilor nu este jalonat de toponime, eroii se deplasează între un sat şi un oraş ale căror coordonate spaţiale nu sunt precizate. Atmosfera de basm este întreruptă de elementele definitorii pentru epoca comunistă, contrastând derutant cu scenariul prestabilit. Astfel sunt introduse în scenă personaje desprinse din realitatea anilor 60, care sunt deposedate de

atributele magice pe care le-ar fi avut eroii basmului, bătrânii sunt sfătuiți să înfieze un copil nu de zâne sau vrăjitoare, ambele capabile de a rezona cu tainele universului, ci de președintele Sfatului, iar calul năzdrăvan ce ar fi adus eroul în noua locuință e înlocuit aici de o simplă magazioneră, femeia care îi ajută pe cei doi pentru că trebuia să parcurgă același drum.

Demitizarea întâmplării se produce astfel prin acumularea elementelor unui concret cotidian, actual și este anunțată chiar din titlul, căci cel care ar fi trebuit să fie Făt-Frumos, personaj înzestrat cu atributele unui erou, este un copil obișnuit, lipsa unui nume reflectând incapacitatea acestuia de a se ridica la nivelul eroului amintit. De altfel, întrebat fiind dacă știe să vorbească, nu poate reacționa decât prin plâns, un plâns ce denotă atât neputința de a se autodepăși, cât și conștientizarea acestui fapt și de aici și rușinea pe care o simte pruncul.

Dacă personajul din basm este găsit, de obicei, abandonat la poarta casei sau în sălbăticie, în cazul bătrânilor lucrurile stau altfel, sunt nevoiți să parcurgă drumul până la Casa Copilului pentru a-l înfia. Este pusă chiar și problema originii pruncului, dar întrebarea rămâne fără răspuns, căci nu mai avem de-a face cu un erou cu descendență nobilă, chiar mai mult, la întrebarea magazionerei referitoare la acest subiect, bătrânul sublinează, în gând, „copilul ăsta era al lui și al babei". Luarea în posesie a micii făpturi reprezintă ruperea simbolică de un trecut care l-ar fi putut plasa pe copil în rândul oamenilor aleși și îi pregătește un destin departe de aventurile inițiatice ale lui Făt-Frumos, destin ancorat în profan. Plânsul ca sugestie a frământărilor interioare ce chinuie sufletele celor capabili să privească dincolo de material și de cotidian sau celor capabili de a păși pe drumul aspru al căutărilor inițiatice este înlocuit repede de râs și apoi de somn, simbol al cufundării în realitatea imediată, al refuzului lumii sacre și al mulțumirii de a-și duce existența într-o lume demitizată. Dacă oprirea din plâns a eroului basmului era obținută cu promisiunea vieții fără de moarte și a unei tinereți veșnice, copilul din această schiță se mulțumește cu promisiunea că nu-i va lipsi laptele pentru a crește și că își va trăi existența în casa bătrânilor.[1]

Narațiunea, de mici dimensiuni de altfel, surprinde o realitate pe care o aduce cu sine regimul comunist care a înlăturat în mod brutal sacrul din viețile oamenilor transformându-i în ființe a căror existență nu mai are la bază contruirea unui mit personal, ci se desfășoară în ritmul banal impus de preceptele regimului dictatorial care nu-și dorea eroi, ci oameni care să conteze doar numeric.

*A fost odată ca niciodată* proiectează acțiunea în mit; narațiunea debutează cu un basm din vremea bunicilor, după spusele naratorului, construit după același tipar narativ vechi, deosebirea constând în atribuirea rolului principal Ilenei Cosânzene și nu lui Făt-Frumos, așa cum ne-am fi așteptat. Fata de împărat este cea care parcurge călătoria inițiatică împreună cu calul năzdrăvan și tot ea se confruntă cu zmeoaica și cu balaurul cu nouă capete, așa cum odinioară făcea Făt-Frumos. Atributele masculinității sunt preluate de aceasta, rolurile personajelor sunt inversate, în final fata fiind cea care face cererea în căsătorie. Călare pe Galben-de-soare și pregătită de luptă, Ileana capătă înfățișarea unei amazoane, expresie a refuzului feminității. Dublul ei, calul, este lipsit de splină, organ al purificării corpului, al regenerării forței vitale, al continuității și întineririi. Anularea feminității și substituirea acesteia cu atribuții specifice masculinului are drept consecință construirea unei existențe incomplete care nu mai are ca finalitate apariția urmașilor. Eroina renunță la destinul omului obișnuit, capată atributele unei zeități, ea simbolizează acele forțe energetice

[1] „În casa asta am crescut și eu și tot în casa asta ai să crești și tu.(...) În casa asta ai să-ți aduci nevasta, îi spunea el copilului, apoi o să vă faceți o casă nouă. Să nu aruncați tot lemnul. O parte din el poate să-ți fie de folos la casa nouă. Noi atunci vom fi în pământ dar tu n-ai de ce să te sperii. Noi tot în locurile astea o să fim. Iar tu în casa asta ai să crești, în casa asta...". Titel, Sorin, *Opere*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 334.

care se rotesc în jurul paradisului, protejându-l.[2] Rolul de apărătoare a spațiului sacru este sugestiv redat prin vizita pe care Ileana o face la palatele ce se rotesc în jurul soarelui.

Dacă armăsarul lui Făt-Frumos reprezenta latura instinctuală a personajului și forța fizică, în cazul lui Galben-de-soare trăsăturile acestea sunt anulate, ele fiind înlocuite de luciditarea rațiunii, căci, așa cum singur recunoaște, a venit pe lume pentru că știa că fata de împărat avea nevoie de el în confruntarea cu balaurul, altfel nu s-ar fi născut. Nu este un animal oarecare, ci unul năzdrăvan, cu alte cuvinte este unic, calitățile lui scoțându-l din rândul viețuitoarelor obișnuite. Numele lui amintește de zeitățile solare, galbenul este culoarea aurului, metal perfect și prețios adeseori asociat divinității, este aura care însoțește imaginile sfinților creștini. Aurul care luminează este simbol al cunoașterii revelate în posesia căreia se află fata de împărat. Natura divină a calului este sintetizată în numele acestuia, *de soare* sugerând atât descendența animalului, cât și originea înțelepciunii de care dă dovadă.

Asemenea lui Pegasus calul înaripat este o ființă sacră, considerat mesager al zeilor. Ca simbol al inconștientului el materializează dorința nestăvilită pe timpul nopții, iar prin înălțare spre ceruri în lumina zilei, reprezintă instinctualitatea sublimată. Destinul lui este deci inseparabil de cel al omului. Prin iuțeala fugii este capabil să străbată nevătămat ținutul morții; trecând printr-n astfel de spațiu personajele recurg în apărarea lor la aceleași gesturi pe care le făceau eroii basmului tradițional: gresia aruncată devine munte de piatră, iar peria devine pădure deasă.

Nuvela recurge constant la un dialog intertextual cu basmele populare. Arhetipul calului este apropiat de cel al mamei primordiale și a tainelor deținute de aceasta. Scăldarea ritualică în lapte de iapă tânără necesară înainte de căsătorie este o invitație la cunoașterea supremă pe care fata de împărat i-o face lui Făt-Frumos. Laptele este băutura primordială ce asigură viața eternă, licoare deseori curativă, este hrana zeilor. Îmbăierea devine un simbol al inițierii, prin nuntirea celor doi este refăcut cuplul primordial în perfecțiunea lui. Galben-de-soare, care potrivește temperatura laptelui suflând cu o nară răcoare și cu cealaltă dogoare, devine stăpânul vasului alchimic sau a Sfântului Graal în care, prin combinarea elementelor contrare (aici frigul și căldura ca sugestii ale apei înghețate și al focului, al imobilului/nemișcatului și al luminii, al întunericului și al luminii), obține acea *lapisphilosophorum* dorit de alchimiștii medievali. Căsătoria este una simbolică, este căsătoria alchimică ce are la bază o *coincidentiaoppositorum*, având ca rezultat nașterea ființei perfecte din punct de vedere spiritual. Făt-Frumos este și el în posesia unui cal despre care aflăm că e fratele mai bătrân al lui Galben-de-soare, dar care, deși urmează gesturile bidiviului din basmul popular pentru a întineri, nu își conduce stăpânul spre nicio faptă eroică, fiul de împărat jucând astfel rolul elementului pasiv în procesul alchimic.

Basmul se încheie cu reluarea fragmentului de început: „Galben-de-soare nu era el năzdrăvan de florile mărului.”[3], ca pentru a reaminti faptul că lumea căreia îi aparține calul este cea a paradisului originar, mărul fiind prin excelență un *axis mundi*, simbol al copacului cunoașterii deținător al fructului mult dorit.

Teofil, paznicul hergheliei se trezește după o noapte fără vise, pe ostrovul pe care înnoptase. Deși natura îmbracă atmosfera din basmele bunicilor, bărbatul este incapabil să identifice aceste asemănări. Galbenul coroanelor copacilor ce amintește de cel al luminii solare și de culoarea bidiviului din poveste, roua care strălucește pe coamele cailor poleindu-le în aur, ceața dimineții ce pare laptele în care se scăldase de mult fata de împărat nu produc decât nedumerirea personajului care se freacă la ochi ca după un vis ciudat, încercând astfel

[2] „(...) amazoanele ar fi, în ordinea metafizică, un simbol al forțelor psihice stelare ce se rotesc în eter, în jurul Paradisului zeilor, ca să-l păzească și să-i apere fruntariile. În această perspectivă, cingătoarea nu este altceva decât cercul magic pe care ele îl alcătuiesc în jurul Paradisului (...)”, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol I, Ed. Artemis, București, p. 92-93.

[3] Dumitru Radu Popescu, *Opere*, vol. I, *Mări sub pustiuri*, Editura Polirom, 2010, p. 396.

să alunge imaginea din fața lui ca pe o iluzie nedorită.[4] Teofil nu avusese niciun vis despre cai, cu toate că ei erau preocuparea lui, dar nu întâmplător aceștia lipsesc din preocupările onirice ale personajului, căci omul avusese grijă să țină focul aprins întreaga noapte. Astfel posibilitatea animalelor de a-și manifesta latura ambivalentă a comportamentului, aceea de ființă infernală ce călătorește în lumile subterane, este alterată. Obeservă că una dintre iepe fătase un pui, dar constatarea este una întârziată, căci Teofil înțelege că venirea acestuia pe lume este una mult prea târzie, așa cum târzie este și schimbarea pe care apariția mânzului o anunță. Pentru bărbat timpul s-a scurs, el nu mai poate trăi aventura călătoriei inițiatice. Nu are capacitatea să înțeleagă ce a omis în existența sa, așa cum nici comunitatea din care face parte nu mai poate înțelege necesitatea unei împliniri spirituale. Așa se explică valoarea mică pe care sătenii o dau cailor, cândva neprețuiți, acum sunt niște simple animale de care omul se descotorosește repede când aceștia devin o povară. De aceea mânzul proaspăt născut este abandonat datorită piciorului rupt. El nu mai este bidiviul care ar putea să-și poarte stăpânul ca vântul și ca gândul, piciorul rupt îl face nepotrivit pentru orice călătorie.

Calul ca dublu al eroului, de al cărui destin este legat omul, e o oglindire a imposibilității acestuia de a se desprinde de lumea profană și de a încerca să pornească pe un drum inițiatic. Infirmitatea fizică a mânzului reflectă infirmitatea spirituală a omului. Astfel se explică culoarea neagră a animalului ce trimite mai degrabă la calul htonic decât la cel solar ce s-ar putea înălța spre cer. Descrierea mânzului întins pe iarbă reface imaginea unui șarpe, imagine prin care animalul este așezat în rândul vietăților ce populează infernul. În întuneric cerul nopții îi dezvăluie stelele aurii - promisiuni ale misterelor îndepărtate. Are revelația chemării să le descopere și pentru câteva secunde trăiește imaginar momentul înălțării spre apele sacre ale a acestuia: „El simți un fel de puteri și i se păru că se scoală și pleacă pe un drum lung.”[5] Nu este un cal năzdrăvan, așa cum de altfel amintește și narațiunea, de aceea este tăcut, iar somul fără vise il doboară repede. Este un somn al spiritului în care se afundă inconștient, incapabil să-l înfrunte pentru a sta de veghe și a lua parte la revelația misterelor nopții, nefiind nici pe departe calul din poveste: „Adormi buștean, fiindcă nu era deloc un mânz năzdrăvan. Era pur și simplu un manz ca toți mânjii.”[6]

Putem afirma că, așa cum temele și motivele evoluează în proza simbolică românească de la simple reluări ale unor imagini străvechi la structuri care, păstrându-și totuși conotația inițială, primesc sensuri noi sau reflectă schimbări specifice spiritelor din veacurile mai noi, tot așa și formulele narative se diversifică și trec de la tradițională narație în succesiune, la alternarea sau chiar amalgamarea planurilor, metaforizarea limbajului și plurisemantismul unor termeni contribuind la ambiguizarea narațiunii. Proza scurtă a generației șaizeciste reflectă societatea modernă în care s-a strecurat o doză de absurd, în care evaziunea în vis sau în fantastic poate să reprezintă o modalitate de compensare a unor lipsuri sufletești.

## BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Paralela 45, Pitești, 2005
Bădărău, George, *Rădăcinile fantasticului românesc*, Editura Alfa, Iași, 2011

[4] „Departe, dar nu prea departe, pădurea îngălbenea. Ca un foc fără vlagă. Ca un foc ce plutea în văzduh, așa văzu el pădurea când se trezi, fiindcă ceața se așezase pe pământ, grea, și înecase trunchiurile copacilor în albeața ei. El nu văzu nici picioarele cailor, le văzu doar trupurile plutind parcă și ele pe deasupra pământului. Soarele răsări stins de ceață, ca de ceară. Apoi se aprinse și ceața începu să se rupă de pământ și să se ridice.”, Dumitru Radu Popescu, op. cit., p. 396.
[5] Dumitru Radu Popescu, op. cit., p. 398.
[6] Dumitru Radu Popescu, op. cit., p. 398.

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1994

Dumitru Radu Popescu, *Opere*, vol. I, *Mări sub pustiuri*, Editura Polirom, 2010

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*, vol. I *Simbol și libido*, Editura Teora, București, 1999

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975

Ruşti, Doina, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002

Titel, Sorin, *Opere*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005

# THE FOLKLORISM AND POST-WAR LITERARY PROCESS FROM BESSARABIA

**Mariana Cocieru**

**Scientific Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Haşdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova**

*Abstract: The subject of investigation of the relation between literature and folklore justifies its actuality in the sense that the phenomenon of folklorism was renamed contemporary, gaining extensive significance, and was not the object of systematic research. It should be treated from the synthetic perspective of the national and popular specific of literature, the typology of the characters and the attitude of the writers towards the spirituality of folkloric origin. In this approach, the author aims to identify and analyze the nature and aspects of manifestation of folklorism in the Bessarabian literature during the 1960s-1980s of the 20th century, compared to the previous periods, revealing the specific features and suggesting the investigation directions of the field, following the perspective of discerning new artistic values by reference to the general literary process and the historical-political and cultural context.*

*Keywords: folklorism, post-war literary process, historical-political and cultural context, folkloric assimilation, resistance through culture, identity preservation, ethnofolkloric constituents, aesthetic transfiguration*

Fenomenul *folclorismului* a cunoscut diverse şi profunde implicaţii în evoluţia procesului literar din Basarabia, ajungând astăzi să însemne recursul conştient al scriitorului la estetica folclorului. Fenomen intermediar între folclor şi literatură, el a constituit obiectul unui număr impunător de studii, care au extins parametrii de investigaţie ai demersul analitic, oferindu-ne astăzi aprecieri convingătoare, elaborate din perspective variate şi complexe, punându-ne la dispoziţie diverse instrumente moderne de cercetare.

Cercetările iniţiale se refereau doar la depistarea izvoarelor şi constatarea elementelor folclorice în operele literare, precum şi la simpla consemnare a coincidenţei prozodice dintre versurile poeţilor şi poezia populară. În acest sens, V. M. Gaţac observa just că studierea relaţiei literaturii cu folclorul aduce, de obicei, în sfera de atenţie a cercetătorilor contactele şi legăturile nemijlocite – folosirea de către scriitor a imaginilor şi subiectelor folclorice, asimilarea unor modalităţi poetice: „Importanţa unor astfel de factori este incontestabilă, afirma folcloristul, ceea ce înseamnă că investigarea lor pe orizontală şi verticală este necesară. [...] Dacă nu vom merge mai departe, fenomenul riscă să fie tratat unilateral: există sau nu există folclorism, e «bine» sau e «rău», atunci când există sau nu există", astfel, „literatura poate fi corelată cu folclorul nu numai în baza faptului că asimilează cutare sau cutare elemente concrete ale acestuia. Ea [...] e legată de creaţia populară şi într-o accepţie mai largă – ca etapă de continuitate a dezvoltării estetice"[1]. Ulterior însă cercetările conexiunii folclorului şi literaturii au devenit mai prolifice şi au avansat astfel încât studiile recente au reliefat un nou nivel teoretic de cercetare, care descoperă noi strategii de afirmare a fenomenului *folclorismului*. Contribuţii esenţiale la cercetarea acestui aspect ştiinţific au

[1]Gaţac, Victor. *Romanul şi folclorul: (Ion Druţă: „Povara bunătăţii noastre")*. În: *Opera lui Ion Druţă: Univers artistic, spiritual, filozofic (Exegeze critice asupra operei: monografie colectivă).* Coordonator, redactor ştiinţific: M. Dolgan. Vol. I, Chişinău: CEP USM, 2004, pp. 158-183, p. 158.

fost aduse de V. M. Gaţac, I. T. Alexandru, A. Hropotinschi, E. Botezatu, T. Butnaru ş. a.

Pentru unii (V. M. Gaţac, I. T. Alexandru, A. Hropotinschi) din cercetătorii menţionaţi mai sus fenomenul *folclorismului* este raportat în mod esenţial la interesele lor folcloristice, pentru a consemna doar aspectul teoretic al problemei, alţii (E. Botezatu, T. Butnaru) însă urmăresc manifestarea fenomenului în operele ce sunt prezentate în devenire diacronică literară sau reflectă destinul scriptural al autorilor în parte. În aceste studii sunt analizate pe larg tangenţele şi diferenţele dintre literatură şi folclor, problema interacţiunii cu folclorul fiind raportată la problema individualităţii creatoare, la măiestria artistică a autorilor. Un studiu minuţios vizând manifestarea amplă a fenomenului folclorismului în literatura din Basarabia a fost întreprins de cercetătoarea Eliza Botezatu în monografia *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune* (1987), în care interpretarea fenomenului de folclorism se face în funcţie de factorii culturali şi politici ai perioadelor istorice concrete: I. literatura scrisă a anilor ’30-’40, II. literatura scrisă a anilor ’40-’50, III. literatura scrisă a anilor ’60-’80. Fenomenul *folclorismului* este studiat din punct de vedere diacronic, în concordanţă cu perioadele literare, astfel încât este privit ca o componentă indisolubilă a literaturii scrise[2].

Se cere de menţionat, aşa cum observă pe bună dreptate exegeta Tatiana Butnaru, că literatura din Basarabia, spre deosebire de cea a „confraţilor de condei din Ţară”, care au soluţionat impasul prin „reabilitarea tradiţiilor naţionale şi universalizarea elementului autohton, privit pe fundalul unei orientări moderniste”, deschizătoare de drumuri în „circuitul european de valori”, a reflectat încă mult timp „nivelul improvizării propagandistice”[3].

În mediul ştiinţific din Basarabia interesul pentru punctele de interferenţă dintre creaţia populară şi literatură a început să se manifeste prin anii ’40-’50. Studiile respective însă propun înţelegerea eronată a aspectelor investigate, utilizând noţiuni abuzive şi prezentând viziuni subiective asupra unor opere sau scriitori. Cu timpul, demersul ştiinţific a evoluat, adoptând noi orizonturi de interpretare prin propunerea sau împrumutarea interdisciplinară a unor metodologii consacrate, sau noi şi prin implementarea unor procedee concrete aplicate la investigarea fenomenului literar. Prin urmare, s-a purces iniţial la cercetarea substratului folcloric în literatura română veche: opera cronicarilor şi a unor feţe bisericeşti[4]. Au fost menţionate rezonanţele folclorice în opera lui A. Donici[5], C. Stamati[6], C. Negruzzi[7], A. Russo[8], V. Alecsandri[9], I. Creangă[10], M. Eminescu[11], B. P. Hasdeu[12] ş. a.

---

[2]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 9-10.

[3]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*. Chişinău: S. n., 2011, p. 7.

[4]Russev, Eugeniu. *Slova cronicărească – ecoul bătrânei Moldove: Studii istorico-literare*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1973/1974. 276 p.; Ciobanu, L. *Harul poetic al cărturarului*. În: *Cultura*. 1974, 14 decembrie, p. 10; Lupan, Andrei. *În arhaica voroavă*. În: *Cultura*, 1974, 14 decembrie, p. 8; Russev, Eugeniu. *Condeierul patriot – Dosoftei*. În: *Nistru*, 1974, nr. 6, pp. 118-130; etc.

[5]Bogaci, Gheorghe, Grecu Isac. *Alexandru Donici: Opere*. Chişinău: Lumina, 1966. 231 p.

[6]Ciocanu, Vasile. *Constantin Stamati: Viaţa şi opera*. Chişinău: Ştiinţa, 1981. 158 p.; Ciocanu, Vasile. *Constantin Stamati şi folclorul*. În: *Literatura moldovenească şi folclorul*. Chişinău: Ştiinţa, 1982, pp. 143-159.

[7]Corbu, Haralambie. *Cu privire la noţiunile de popor şi poporaneitate în literatură*. În: *Literatura moldovenească şi folclorul.* Chişinău: Ştiinţa, 1982, pp. 34-64; Corbu, Haralambie. *Constantin Negruzzi*. În: Corbu, Haralambie. *Scriitorul şi procesul literar: (Studii de istorie şi critică literară)*. Chişinău: Literatura artistică, 1980, pp. 62-70; Corbu Haralambie. *Folclorul în creaţia şi conştiinţa artistică a lui Constantin Negruzzi*. În: *Literatura moldovenească şi folclorul*. Chişinău: Ştiinţa, 1982, pp. 65-110.

[8]Corbu, Haralambie. *Alecu Russo şi cultura populară*. În: Corbu, Haralambie. *Scriitorul şi procesul literar: (Studii de istorie şi critică literară)*. Chişinău: Literatura artistică, 1980, pp. 97-114.

[9]Corbu, Haralambie. *Alecsandri şi teatrul*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1973. 328 p.

[10]Popovici, Constantin. *Ion Creangă şi basmul est-slav: (studiu de literatură comparată).* Chişinău: Cartea moldovenească, 1967. 215 p.; Portnoi, Ramil. *Ion Creangă*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1966. 202 p.

[11]Popovici, Constantin. *Eminescu: Viaţa şi opera*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1976. 575 p.; Curuci, Leonid. *Aspecte ale artei eminesciene*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1966. 163 p.; Levit, Froim. *Studii de istorie literară.* Chişinău: Cartea moldovenească, 1971. 296 p.

Importantă pentru studierea relaţiei creaţiei populare cu procesul literar din Basarabia a fost apariţia studiului *Literatura moldovenească şi folclorul*, în care un colectiv de autori investighează fenomenul *folclorismului* în creaţia unor scriitori din secolul al XIX-lea[13]. Ulterior, problema folclorismului ajunge a fi o componentă şi o verigă esenţială în căutările şi orientările artistice ale anilor ’60, cât şi a deceniilor următoare[14].

Spre deosebire de perioada anilor ’40-’50, când scriitorii transpuneau în operele lor folclorul în „formă brută”, urmând nişte „considerente ideologice” de a scrie mai pe înţelesul maselor şi dezvăluind un „exotism şi etnografism” superficial, o „receptare a elementului tradiţional-folcloric [...] redus”, „o preluare exterioară de sensuri şi imagini”, „o stilizare simplistă a stereotipului folcloric”, perioada ulterioară „deschide noi perspective gândirii şi sensibilităţii artistice, proclamă o nouă viziune estetică, readucând poezia din Basarabia la «izvoarele – limpezi izvoare» (Gr. Vieru) şi încadrând-o în mod firesc în contextul tradiţiilor naţionale”[15], prin aceasta punându-ne la dispoziţie un vast sistem de forme şi formule ale colaborării cu opera poetică populară. E adevărat că, neatribuind o valoare exagerată momentului, putem vorbi de consolidarea relaţiilor de profunzime cu folclorul şi în perioada imediat postbelică: „În pofida condiţiilor de dictat, a cenzurii totalitariste, scriitorii anilor postbelici au năzuit spre idealurile naţionale şi, luptând pentru valorificarea patrimoniului cultural-estetic al poporului, s-au pronunţat şi pentru adâncirea legăturilor cu folclorul, pentru asimilarea creatoare a tradiţiilor populare. În această ordine de idei, se poate face referinţă la unele opere semnate de N. Costenco, L. Deleanu, G. Meniuc, în scrierile cărora posibilităţile plastico-afective ale folclorului sunt folosite din plin”[16]. Vizând intensificarea relaţiilor literaturii scrise cu folclorul, ne orientăm nu numai la numărul impresionant de scrieri cu rezonanţe folclorice, ci şi la modificările de substanţă ale *folclorismului*. Prin urmare, din perspectivă estetică, anii ’60 (sec. al XX-lea) marchează trecerea la forme mai complexe şi mai mature de relaţionare cu folclorul. Se dezvoltă nu numai conceptul de actualitate, dar şi cel de legătură cu viaţa şi spiritul poporului. Apar noi individualităţi creatoare şi originale formule de asimilare a tradiţiilor folclorice, astfel încât *folclorismul* capătă un caracter cultural-estetic reprezentativ.

Indiscutabil, scriitorii acordau prioritate modelor folclorice, din moment ce acestea constituiau o rezervă importantă de teme şi „motive ale compoziţiei” şi contribuiau la „cristalizarea însăşi a formei poetice, numeroasele imagini fiind constituite în baze folclorice, iar o serie de teme lirice dintre cele mai elevate (plasticizarea funcţiunii poetice înseşi) au fost tratate în spirit folcloric”[17]. Prin urmare, interesul preferenţial al exegeţilor faţă de implicaţiile folclorului în dezvoltarea genului liric este motivat pe măsură ce „poezia dă dovadă de mai

---

[12]Romanenco, Nicolae. *Bogdan Petriceicu Hasdeu: Viaţa şi opera (1936-1907).* Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1957. 194 p.; Zavulan, Pavel. *Creaţia literară a lui B. P. Hasdeu şi folclorul*. Chişinău: Ştiinţa, 1983. 200 p.

[13]*Literatura moldovenească şi folclorul*. Chişinău: Ştiinţa, 1982. 270 p. A se vedea: Ciocanu, Vasile. *Contribuţii istorico-literare*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001. 282 p.

[14]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987. 288 p.; Butnaru, Tatiana. *Orientări folclorice în poezia postbelică din Basarabia (anii 1960 – 1980).* Chişinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2004. 215 p.; Butnaru, Tatiana. *Stilizări folclorice în poezia contemporană: Articole şi studii literare*. Chişinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2012. 110 p.; Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011. 200 p.; Cocieru, Mariana. *Fenomenul folclorismului în literatura artistică basarabeană a anilor ’60*. În: *Limba şi literatura română în spaţiul etnocultural dacoromânesc şi în diaspora*/Volum îngrijit de Ofelia Ichim şi Florin-Teodor Olariu. Iaşi: Editura Trinitas, 2003, pp. 528-532.

[15]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011, p. 18.

[16]Ibidem, p. 7.

[17]Alexandru, Ion. *Poezia română contemporană şi folclorul*. În: *Anuarul Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice*, seria A: Comunicări. Bucureşti, 1961, pp. 205-217, p. 207.

multă iniţiativă şi îşi restructurează căutările artistice spre orizonturile unei arte veritabile, pornind nemijlocit de la universul valorilor folclorice"[18]. Concludente, în acest sens, sunt observaţiile despre elementele etnofolclorice din poemul *Andrieş* de E. Bucov[19] şi, mai ales, despre influenţa poveştii populare asupra basmelor versificate (*Cerbul de aur*, *Dănuţă-Ler*, ciclul de basme versificate *La balul coţofenei* de G. Meniuc, *Buzduganul fermecat* şi *Voinicel cu stea în frunte* de L. Deleanu, *Ghiocel-Voinicel* de V. Russu)[20]. S-a revenit prin anii '80 la importanţa creaţiei populare şi „căutarea de armonii folclorice" în opera literară a lui G. Meniuc[21]. Investigaţii serioase din perspectiva viziunii poetice folclorice au fost întreprinse, mai ales, referitor la creaţia a doi scriitori recunoscuţi: Andrei Lupan[22] şi Grigore Vieru[23]. Importante studii despre manifestarea acestui fenomen în poezie le datorăm exegeţilor E. Botezatu şi T. Butnaru.

Fenomenul surprinzător al folclorismului ia amploare genurială, astfel se observă extinderi şi în structurile narative. Investigaţiile preliminare demonstrează că asimilarea folclorului în proză provoacă transformări radicale ale coraportului instanţelor autor– narator – personaj – cititor. Ion Oprişan în studiul *Prezenţa multiplă a culturii populare în literatura contemporană* relevă „abordarea pitorească a speciilor folclorice. Dorind să creeze, îndeosebi în proză, o atmosferă stranie, ieşită din comun, scriitorii invocă practici şi produse insolite", iar pitorescul lor „nu izvorăşte [...] din neobişnuitul motivelor folclorice, [...][ci – *n. n.*] din modul uneori exterior de tratare a acestora", accentuând, în acest fel, o detaşare de fenomenul culturii populare[24]. Se produce o mutaţie fundamentală a actului artistic, care constă în ponderea elementului etnofolcloric în dezvoltarea procesului literar, fenomen explicat de Eliza Botezatu prin trecerea de la ipostaza de „receptor" la acea de „creator" prin medierea celei de „imitator": „**contactul → imitaţia → continuitatea → sincronizarea → asimilarea → depăşirea**"[25]. Prin urmare, prozatorii valorifică elementele etnofolclorice şi mitice în cheia transfigurării estetice a acestora: „tradiţia folclorică nu mai este chemată [...] să exemplifice un tip de viaţă cu care scriitorul nu se identifică, ci devine singurul mod posibil de existenţă atât al creatorului, cât şi al eroilor"[26]. Se ajunge la acea treaptă evoluată când prezintă interes formula mitică folclorică – „esenţa unui mod arhaic de gândire şi reprezentare"[27]. Răsturnările tradiţionale ale percepţiei folclorului ca izvor de inspiraţie generează în perioada respectivă modernizarea instrumentelor de transfigurare. În literatura română din Basarabia putem găsi analogul unui astfel de experiment narativ în proza lui Vladimir Beşleagă (*Zbor frânt*) şi Vasile Vasilache (*Povestea cu cocoşul roşu*) etc.

Studiile istorico-literare descoperă faptul că la începutul perioadei postbelice tehnicile de valorificare artistică a tezaurului imaterial în proză nu erau diferite de cele manifestate în poezie. Peste aproximativ două decenii, lucrurile iau o altă întorsătură: „Saturată de folclor, poezia părăseşte sferele creaţiei populare, metaforizându-se şi abstractizându-se, în timp ce

[18]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*. Chişinău: S. n., 2011, p. 8.
[19]Cibotaru, Simion. *Scriitorul şi timpul: Studiu monografic asupra creaţiei lui Emilian Bucov*. Chişinău: Literatura artistică, 1979. 303 p.
[20]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 48.
[21]Dolgan, Mihail. *Crez şi măiestrie artistică*. Chişinău: Literatura artistică, 1982, pp. 121-132.
[22]Corbu, Haralambie. *Letopiseţ al timpului: Studiu monografic despre creaţia literară a lui Andrei Lupan*. Chişinău: Literatura artistică, 1982. 297 p.; Portnoi, Ramil. *Andrei Lupan*. Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. 213 p.
[23]Cimpoi, Mihai. *Întoarcerea la izvoare.* Chişinău: Literatura artistică, 1985. 186 p.
[24]Oprişan, Ion. *Prezenţa multiplă a culturii populare în literatura contemporană*. În: *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*. Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971, pp. 353-466, p. 355.
[25]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 67.
[26]Oprişan, Ion. *Prezenţa multiplă a culturii populare în literatura contemporană*. În*: Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*. Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971, p. 353-466, p. 356.
[27]Ibidem.

proza câştigă o personalitate distinctă tocmai datorită orientării spre cultura populară, într-un mod deosebit, decât până atunci”[28]. Cercetătorul Vasile Coroban surprinde natura comicului popular în comportamentul firesc al personajelor, care râd nesilite de autor, iar „umorul ţărănesc, hazul susţinut de comentariile scriitoriceşti, descrierile sunt făcute în cuvinte folosite de ţărani. De aceea totul are colorit”[29]. Criticul literar Ion Ciocanu în lucrarea sa *Podurile vieţii şi ale creaţiei,* analizând proza lui I. C. Ciobanu, identifică formele distincte de fuziune folclorico-literară: „Natura comicului lui se confundă nu o singură dată cu natura comicului creaţiei populare orale, un şir de situaţii ale romanului constând din glume, pătăranii, prujituri şi din alte specii de origine folclorică. Acest tip de comic imprimă romanului un bogat colorit etnografic, naţional”[30].

Nu putem trece cu vederea studiul lui A. Hropotinschi *Izvor veşnic întineritor* despre influenţele creaţiei populare orale în proza scurtă contemporană, cu menţionarea procedeelor folclorice utilizate, continuată de o analiză a tipologiei conflictuale din romanul-parabolă creat pe fundalul unor motive, simboluri, parabole folclorice, cu referire la creaţia literară a scriitorilor Vladimir Beşleagă, Ion C. Ciobanu, Alexei Marinat, Iosif Gaisaniuc, Mihail Gh. Cibotaru şi realizarea a câtorva schiţe de portret: Aureliu Busuioc, Ana Lupan, Vera Malev, Gheorghe Malarciuc[31]. Relevante pentru analiza orizontului documentar şi critic al rolului folclorului în evoluţia prozei din Basarabia sunt şi alte două studii ale exegetului A. Hropotinschi, care iau în dezbatere monografică opera scriitorilor V. Beşleagă[32] şi I. Druţă[33], menţionând *harul scriitoricesc* şi profunda cunoaştere a moştenirii culturale a poporului.

Ulterior şi criticul N. Bileţchi, elaborând o sinteză a eposului romanesc, constată strânsa legătură dintre proza scriitorilor din Basarabia şi creaţia populară orală: „De la folclor prozatorii noştri deprindeau măiestria îmbinării patosului social cu aspiraţiile personalităţii, învăţau arta sudurii suflului epic cu autoexprimarea de esenţă lirică. Balada, cântecul popular şi basmul erau în acest sens speciile folclorului cele mai instructive”[34]. Este elocventă şi referinţa la activitatea scriitorilor de culegere, editare şi prelucrare a folclorului, precum şi concluzia că în încercările acestora de a valorifica creaţia populară au creat „o şcoală a măiestriei de surprindere a coordonatelor spirituale ale personajului, [...] a modalităţilor de zugrăvire a lui în literatură”[35].

De asemenea, sunt cunoscute câteva studii care prezintă contactul direct al literaturii cu unele specii folclorice concrete: a fost investigată preluarea elementelor de baladă în poezie[36], valorificarea bocetului popular[37], rolul motivelor şi modalităţilor narative ale

[28]Ibidem, p. 358.
[29]Coroban, Vasile. *Romanul moldovenesc contemporan*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1969, pp. 287-288.
[30]Ciocanu, Ion. *Podurile vieţii şi ale creaţiei. Studiu asupra creaţiei literare a lui I. C. Ciobanu*. Chişinău: Literatura artistică, 1978, p. 149.
[31]Hropotinschii, Andrei. *Evoluţia prozei contemporane*. Chişinău: Literatura artistică, 1978. 304 p. A se vedea: Хропотинский, А. Г. *Фольклоризм молдавских новеллистов: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук (10.01.03)*. Кишиневский государственный университет им. В. И. Ленина. Кишинев: Кишиневский государственный университет им. В. И. Ленина, 1973. 27 с.; Hropotinschii, Andrei. *Revelaţia slovei artistice*. Chişinău: Literatura artistică, 1979. 242 p.
[32]Hropotinschii, Andrei. *Treptele creaţiei – trepte ale măiestriei: Studiu asupra creaţiei literare a lui V. Beşleagă*. Chişinău: Literatura artistică, 1981. 240 p.
[33]Hropotinschii, Andrei. *Problema vieţii şi a creaţiei*. Chişinău: Literatura artistică, 1988. 342 p.
[34]Bileţchi, Nicolae. *Romanul şi contemporaneitatea*. Chişinău: Ştiinţa, 1984, p. 22.
[35]Ibidem, p. 25
[36]Botezatu, Eliza. *Dialectica structurilor baladeşti*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 177-192; Ботезату, Елиза. *Жанровое своеобразие балладной поэмы*. În: *Кодры*, 1978, № 12, с. 114-120.
[37]Ботезату, Елиза. *Поиск в союзе с традицией (роль народных причитаний в современной поэзии)*. În: *Фольклорное наследие народов СССР и современность*. Кишинев: Штиинца, 1984. 390 с.

poveştii în circulaţia literară[38], fascinaţia cântecului popular în poezie şi proză[39], a cântecului de leagăn[40], valenţele expresive ale descântecului şi invocaţiei[41], ale blestemului[42], preponderenţa genului aforistic în creaţiile literare[43] ş. a.

Interesul profund faţă de simbioza literaturii contemporane, tezaurului folcloric şi a arhetipurilor mitice din perspectiva noii paradigme critico-literare este demonstrat de apariţia în ultimii ani a unui număr impunător de studii substanţiale care reconsideră valoric proza postbelică din Basarabia: *Vladimir Beşleagă: Po(i)etica romanului* şi *Refracţii în clepsidră (eseuri)* de Alexandru Burlacu;*Cărţile din noi* de Ion Ciocanu; *Eseu despre proza lui Vlad Ioviţă* de Viorica Stamati-Zaharia; *Mit şi ficţiune artistică în opera literară* de Olesea Gârlea; *Arheul Marginii şi alte figuri* de Andrei Ţurcanu; *Analize şi sinteze critice* deNicolae Bileţchi; *Fenomenul artistic Ion Druţă (Monografie colectivă internaţională)*; *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor* de Ana Ghilaş; *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii* de Anatol Gavrilov; *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc* de Aliona Grati; *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* de Ana Bantoş etc.

Importantă pentru studierea specificului relaţiei folclorului şi literaturii în Basarabia este activitatea de documentare a scriitorilor în vederea cunoaşterii creaţiei folclorice şi de culegere a tezaurului imaterial: „Poeţii contemporani nu mai sunt în linie directă şi primă generaţie ţărani, ci intelectuali, şi nici nu mai rămân ca psihologie ţărani, nu mai trăiesc [...] direct contextul culturii populare, ci numai orizontul ei spaţial: poeţii contemporani tratează folclorul în afara lui şi au conştiinţa acestei atitudini, [...] ei se documentează mai mult decât trăiesc în folclor"[44].

Noua ipostază scriitoricească, *culegător de creaţie populară,* a fost pusă în valoare de cercetătorii Sectorului de Folclor al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, Efim Junghietu şi Sergiu Moraru, când au iniţiat alcătuirea şi editarea lucrării *Căutătorii de perle folclorice,* culegere de texte folclorice înregistrate de către scriitorii români din Basarabia (G. Meniuc, P. Zadnipru, V. Roşca, P. Boţu, S. Vangheli, V. Teleucă, G. Madan) în perioada anilor 1945-1956. Intenţia folcloriştilor era de a publica o serie de volume „alcătuite nu numai pe baza materialelor folclorice din Arhiva de folclor a AŞ a RSS Moldoveneşti, ci şi a celor din fondurile Muzeului Republican de Literatură de pe lângă Uniunea Scriitorilor din Moldova, din arhivele personale ale poeţilor şi prozatorilor noştri"[45].

Semnificativ este şi faptul că mulţi dintre scriitori au editat ei înşişi culegeri de

[38]Botezatu, Eliza. *Motive şi modalităţi ale poveştii în circulaţia literară*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 161-176.

[39]Куруч, Леонид И. *Ресурсы народного стихосложения и развитие современной поэзии (на материале молдавской поэзии)*. În: *Фольклорное наследие народов СССР и современность*. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 261-268; Botezatu, Eliza. *Fascinaţia cântecului popular*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 193-222.

[40]Botezatu, Eliza. *O formă a lirismului folcloric: cântecul de leagăn*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 222-257.

[41]Botezatu, Eliza. *Descântecul şi ruga*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 257-274.

[42]Корбу, Хараламбие. *Истоки и современность*. În: *Фольклорное наследие народов СССР и современность*. Кишинев: Штиинца, 1984, с. 214-223; Botezatu, Eliza. *Transpunerea poetică a blestemului*. În: Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, pp. 274-287.

[43]Ciocanu, Ion. *Vocaţia aforisticului*. În: Ciocanu, Ion. *Dialog continuu: articole, eseuri*. Chişinău: Literatura artistică, 1977, pp. 201-216; Cocieru, Mariana. *Efim Junghietu şi paremiile transsubstanţiate în proza basarabeană*. În: *Folcloristul Efim Junghietu: (Din comunicările participanţilor la simpozionul ştiinţific în memoria lui E. Junghietu)*. Chişinău: „Grafema Libris" SRL, 2010, pp. 25-34.

[44]Manu, Emil. *Sinteze folclorice în poezia lui Octavian Goga*. În: *Izvoare folclorice şi creaţie originală*. Bucureşti: E. A. R. S. R., 1970, p. 45-76., p. 46.

[45]*Căutătorii de perle folclorice (texte folclorice culese de scriitorii moldoveni contemporani)*. Selecţie, alcătuire, îngrijirea textelor, cuvânt introductiv şi glosar de E. V. Junghietu şi S. G. Moraru. Chişinău: Ştiinţa, 1984, p. 6.

folclor, insistând asupra faptului că o adevărată literatură trebuie să-şi tragă sevele din tezaurul folcloric al unei naţiuni. Cu ocazia apariţiei editoriale a două lucrări *Poezia populară a obiceiurilor calendarice* şi *Poezia lirică populară* dintr-un corpus de 16 volume, coordonate decercetătorii Sectorului de Folclor al AŞM, recenzentul Alexandru Donos se pronunţă şi asupra posturii de culegător şi valorificator a scriitorului contemporan: „datorită acestei împletiri organice a literaturii profesioniste cu cea populară, poetul Grigore Vieru a putut ajunge la ingenioasa idee de a alcătui o antologie a poeziei moldoveneşti de dragoste (apărută recent la Editura *Cartea moldovenească*), în care, înainte de a-i prezenta pe poeţii noştri clasici şi contemporani, a plasat în fruntea volumului un cupaj impunător de peste 100 de cântece populare de dragoste – perle folclorice de o rară frumuseţe”[46].

Experienţa de culegere, editare şi cercetare a folclorului a fost demonstrată fructuos şi de scriitorii: Spiridon Vangheli[47], George Meniuc [în 1940 – trei monografii sociologice despre satele: Ignăţei (în r. Rezina), Chirileni (în com. Drăgăneşti, r. Sângerei) şi Delacău (în r. Anenii Noi), cu regret, cea despre Ignăţei nu a fost publicată, pierzându-i-se urma[48], Leonid Corneanu[49], Mitrofan Oprea[50], Ion C. Ciobanu, Lev Barschi, Valentin Roşca[51], Vladimir Beşleagă[52] ş. a.

Investigarea particularităţilor concrete ale fenomenului folclorismului în anii ‘60 ai secolului trecut solicită luarea în considerare a descendenţei rurale a majorităţii poeţilor şi prozatorilor români, „în centrul creaţiei cărora se află satul cu oamenii şi preocupările lor, mediul rural care este generatorul principal al artei şi poeziei populare. Astfel, aroma şi filozofia populară a unor lucrări artistice poate fi sesizată şi înţeleasă mai bine, dacă pătrundem, mai întâi, în esenţa estetică a folclorului”[53]. Saltul calitativ al folclorismului este privit de Tatiana Butnaru ca o restructurare radicală „a procesului literar, scriitorii nu se mai

---

[46]Donos, Alexandru. *Primele două volume (Fragment)*. În: *Nicolae Băieşu – o viaţă închinată valorificării folclorului. Omagiu – 80*. Chişinău: Profesional Service, 2014, pp. 330-333, p. 331.

[47]*Auraş, păcuraş: (din folclorul copiilor)*. Alcătuitor S. Vangheli. Chişinău: Literatura artistică, 1964. 51 p.; Ed. a 2-a. Chişinău: Lumina, 1976. 49 p.; Ed. a 3-a, Chişinău: Literatura artistică, 1990. 62 p.; Vangheli, Spiridon. *Cântece satirice*. În: *Schiţe de folclor moldovenesc*. Chişinău: Cartea moldovenească, 1965, pp. 342-345; *Conăcării: (folclor de nuntă)*. Alcătuire de S. Vangheli şi prefaţă de G. Meniuc. Chişinău: Lumina, 1967. 108 p.; *Ineluş-învârtecuş: (din folclorul copiilor)*. Alcătuirea şi comentariile de N. Băieşu şi S. Vangheli. Chişinău: Lumina, 1969. 213 p.

[48]Meniuc, George. *Cântecele noastre bătrâneşti despre Codreanu*. În: *Tineretul Moldovei*, 1945, 18 octombrie, p. 4.; Meniuc George. *Însemnările despre folclor*. În: *Tineretul Moldovei*, 1945, 16 martie, p. 5.; Meniuc, George. *Cântecele noastre bătrâneşti de voinicie*. În: *Octombrie*, 1945, nr. 2, p. 122-127.; *Cântice*. Culegere alcăt. şi red. de I. Balţan, B. Istru, G. Meniuc, red. Muzic. de D. Gherşfeld şi A. Gurov. Chişinău: ESM, 1950. 101 p. etc.

[49]*Zâcători, gâşitori şi şinghilituri vechi moldoveneşti*. Orânduite de L. E. Cornfelid. Tiraspol: Editura de Stat a Moldovei, 1940.; Corneanu, Leonid. *Zicători vechi moldoveneşti*. În: *Octombrie*, 1940, nr. 5-6, p. 8.; *Culegere de proverbe, zâcători, ghicitori, cimilitori şi expresii norodnice moldoveneşti*, alcătuită de L. Corneanu. Chişinău: Şcoala sovietică, 1952. 224 p.; *Молдавский фольклор: Песни и баллады*. Составление и предисловие В. Галица, Л. Корняну, Л. Коробана. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1953. 332 с.; *Cântece norodnice vechi moldoveneşti*. Sub îngrijirea lui L. Corneanu. Chişinău: Şcoala sovietică, 1956. 164 p.

[50]Oprea, Mitrofan. *Cântece norodnice moldoveneşti*, 1940.; Oprea, Mitrofan. *Povestiri şi poveşti*. Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1954. 210 p.; Oprea, Mitrofan. *Povestiri şi poveşti*. Chişinău: Literatura artistică, 1978. 115 p.

[51]*Cânteşe norodnişe moldoveneşti.* Adunate şi orânduite de L. Barschi şi L. Cornfeld. Tiraspol: Editura de Stat a Moldovei, 1940. 201 p.; *Poveştile lui moş Trifan [Baltă]*. Alcătuire şi prelucrare literară de L. Barschii, V. Roşca şi I. [C.] Ciobanu. Chişinău: Şcoala sovietică, 1955. 150 p.

[52]A se vedea descrierile etnografice ale obiceiurilor de nuntă, calendaristice în: Beşleagă, Vladimir. *Destine transnistrene*. Chişinău: Prut Internaţional, 2010. 396 p.; Beşleagă, Vladimir. *Jurnal: 1986-1988*. Chişinău: Prut Internaţional, 2002. 402 p.

[53]Donos, Alexandru. *Primele două volume (Fragment)*. În: *Nicolae Băieşu – o viaţă închinată valorificării folclorului. Omagiu – 80*. Chişinău: Profesional Service, 2014, p. 330-333., p. 331.

apropie sporadic de creaţia populară, în virtutea unor imitări prozodice. Relaţia de adâncime a poeziei cu spiritul autohton [...], presupune, în primul rând, evidenţa artistică calitativă a folclorului”[54].

Chiar dacă „proza – subliniază T. Butnaru – în virtutea unei inerţii caracteristice, se adaptează mai încet resorturilor stilistice ale noii orientări”[55], apariţia unor astfel de opere ca: *Frunze de dor* (1957), *Casa mare* (1959) şi *Doina* (1958) de I. Druţă; *Codrii* (vol. I – 1954; vol. II – 1957) de I. C. Ciobanu marchează momentul resuscitării moderne a fondului folcloric şi în genurile epic şi dramatic.

Originea rurală a scriitorilor a favorizat apariţia la începutul anilor ’60 a unor lucrări cu un suflu liric mai pronunţat, evocator în raport cu păstrarea şi transmiterea tradiţiei, denotând „o apropiere mai intimă de creaţia populară orală”[56]. Jumătatea a doua a anilor ’60 aduce în atenţia exegeţilor (E. Botezatu, T. Butnaru) o serie de lucrări ce confirmă cu mai multă vitalitate atât „revirimentul liric”, cât şi ascendenţa *folclorismului* la o nouă dimensiune. E perioada afirmării unor scriitori din *generaţia „pierdută” şi revenită la unelte* – George Meniuc, Nicolae Costenco, Bogdan Istru, Emilian Bucov, Andrei Lupan, Liviu Deleanu, care având în perioada interbelică o experienţă folclorică”, în cea postbelică caută „s-o depăşească”, orientându-se pe un *făgaş* nou, şi cea a afirmării unei noi generaţii de scriitori de sorginte rurală, pleiada „copiilor anilor 30” (P. Boţu), care necunoscând tezaurul poeziei clasice, învăţau din înţelepciunea poporului. Cu referire la acest aspect istorico-social, poetul G. Vieru îşi denumeşte generaţia sa „folclorică”, recunoscând faptul că „creaţia populară a exercitat o influenţă covârşitoare [...]. Am împrumutat de la folclor nu atât ritmul exterior, metafora, cât accentul interior, dramatic”[57]. Acelaşi itinerar l-a avut şi romanul postbelic, care şi-a urmat „în voie drumul obişnuit”, în afara unei tradiţii romaneşti, aplecat la „tehnicile oralităţii care se încadrau în naraţiunea de tip cronicăresc ca procedee şlefuite de folclorul nostru şi de graiul viu al poporului, la tablourile naturii, ce nu puteau să nu poarte pecetea creaţiei populare, la umor şi la monologul interior, nu însă şi la tradiţii literare la care literatura timpului nu avea dreptul să apeleze”[58]. Are loc o deplasare a conştiinţei estetice spre lirism şi reflexivitate, cresc rezonanţele meditative ale poeziei[59]. Interacţiunea cu creaţia populară orală se realizează prin cultivarea baladescului de către marea majoritate a scriitorilor (N. Costenco, P. Boţu, I. Bolduma), prin reverberaţii lirice directe (A. Codru, D. Matcovschi), prin constituente de gândire şi înţelepciune populară (G. Vieru, A. Codru).

Formele de dialogare cu folclorul sunt aceleaşi pe parcursul evoluţiei acestei interacţiuni. Pe de o parte, fondul operelor artistice facilitează instituirea unei interacţiuni sigure cu folclorul – motive, idei, tipologii umane (prototipuri de eroi), particularităţile unui mediu uman deosebit, descoperit în împrejurări specifice de natură istorică, geografică, climaterică, tipologică, situaţii de conflict asimilate într-o percepere originală ş. a. Folclorul continuă să fie asimilat în subiectele literare – tipul de personaje, cadrul şi atmosfera, naraţiunea şi conflictul are afinităţi, de cele mai multe ori, cu creaţia populară orală. Pe de altă parte, literatura continuă să comunice cu folclorul şi prin „mijloacele de formă (tipul de «naraţiune», tiparele compoziţionale [...] şi în genere formele tropice caracteristice ş. a.)”[60].

Cercetătorii ajung la ideea că în perioada investigată a fost creată o literatură adevărată, „majoră”, „strâns legată de tradiţie, dar orientată în permanenţă spre viziuni

[54]Butnaru, Tatiana. *Orientări folclorice în poezia postbelică din Basarabia (anii 1960 – 1980).* Chişinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2004, p. 19.
[55]Ibidem, p. 20
[56]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 57.
[57]Saca, Serafim. *Aici şi acum: 33 confesiuni sau profesiuni de credinţă*. Chişinău: Lumina, 1976, p. 207.
[58]Bileţchi, Nicolae. *Analize şi sinteze critice*. Chişinău: Elan Poligraf, 2007, p. 47
[59]Botezatu, Eliza. *Poezia meditativă moldovenească*. Chişinău: Literatura artistică, 1977. 196 p.
[60]Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 62.

monumentale, «o poezie de seninătăţi şi lumini», ce-şi ia efluviul din filonul popular, dar se extinde într-o gamă complexă de atitudini, trăiri, aspiraţii, de perspectivă, de diverse orientări stilistice. Este o literatură care pe măsura avansării sale în timp, prin democratizarea mijloacelor de investigaţie, prin amplificarea valorilor naţionale şi general-umane le substanţializează, le trece îndelung prin substraturile creativităţii folclorice"[61].

*Folclorismul* deceniului şase (sec. al XX-lea) se caracterizează prin sensibilizarea tuturor speciilor şi genurilor literare, prin asimilarea baladescului şi a dramaticului, prin valorificarea elementului convenţional, mai ales a convenţionalului de legendă şi de poveste. Scriitorul V. Vasilache apelează la alegorie, structura şi sistemul de convenţii ale poveştii. V. Beşleagă se apropie de tradiţiile istorice, legende, vis şi simboluri folclorice. Ţesătura narativă a lui I. Druţă vădeşte o strânsă legătură cu folclorul, „un pronunţat spirit de basm"; prin escaladarea formelor orale ale povestirii – „basmul, balada, snoava, taclalele de şezătoare, pătăraniile, «ţărăniile»", iar structura operelor „certifică şi ea influenţa folclorului, evocarea poartă sigiliul baladei"[62]. Indiciul de identitate creatoare a autorului reprezintă corelarea mai multor elemente folclorice – povestea, balada, cântecul liric, legenda ş. a. (*Mătuşa Odochia, Povestea furnicii, Balade din câmpie, Balada celor cinci motănaşi* etc.). Proza scurtă a scriitorilor din Basarabia valorifică deseori modalităţile legendei, snoavei şi ale basmului (G. Meniuc, V. Ioviţă, I. Burgiu). Dramaturgia contemporană transfigurează într-o formă nouă elementul de baladă şi cântec liric (I. Druţă, D. Matcovschi). Chiar şi publicistica a cunoscut intersectarea cu tezaurul folcloric: G. Malarciuc, de exemplu, în *Scrisori din casa părintească* evocă unele episoade istorice în lumina unei viziuni de legendă; G. Meniuc în eseurile sale ia în dezbatere atât probleme literare, cât şi folcloristice. L. Damian, I. Vatamanu, M. Cibotaru, S. Vangheli şi D. Matcovschi valorifică cântecul liric şi balada; I. C. Ciobanu, V. Vasilache şi V. Beşleagă (mai ales în romanul istoric) pun accent pe vocaţia expresiilor paremiologice; I. Druţă şi I. C. Ciobanu apelează la obiceiuri calendaristice, rituri existenţiale etc.

În studiile de specialitate legătura profundă sau „de adâncime" cu folclorul se nuanţează prin conceptul de *transfigurare estetică* a simbolurilor mitico-folclorice, obţinându-se astfel însufleţirea „culturii majore" cu „elanul stilistic interior" al „culturii minore", iar resuscitarea nu este evidentă, ci abia sesizabilă. Pentru literatura din Basarabia recursul la complexul mitic autohton „structurat după anumite coordonate stilistice de o vădită coloratură folclorică" este motivat de dorinţa scriitorilor de a răspunde „necesităţilor spirituale ale timpului, a promova şi a transmite în continuare valorile general-umane"[63].

Regăsirea scriitorilor în mit e dictată de necesitatea de a da valoare artisticului prin detaşarea de sacru, de a transfigura realitatea din forma reprezentărilor senzoriale şi obţinerea într-un final a unor „inovaţii auctoriale în zona imaginarului"[64]. Prin conferirea unei noi vieţi mitului, se creează o matrice stilistică originală. Preferinţe pentru fondul mitic al folclorului românesc sunt atestate la scriitorii I. Druţă, G. Meniuc, L. Damian, V. Teleucă, A. Codru, V. Vasilache, P. Boţu, A. Busuioc, L. Butnaru, G. Vieru, D. Matcovschi, L. Lari, N. Dabija, V. Romanciuc etc., care, respectând modalităţile transfigurării folclorice, s-au orientat spre „chintesenţa unei mitologii străvechi redimensionate în motive şi viziuni simbolice inedite"[65].

În anii '70 în literatura cultă din Basarabia se observă manifestarea unei noi formule

[61]Butnaru, Tatiana. *Orientări folclorice în poezia postbelică din Basarabia (anii 1960 – 1980).* Chişinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2004, pp. 26-27.
[62]Cimpoi, Mihai. *Un univers artistic*. În: *Maturitate: (culegere de studii literare şi articole de critică).* Alcătuire de S. Cibotaru, M. Cimpoi. Chişinău: Lumina, 1967, pp. 299-314, p. 311.
[63]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011, p. 32.
[64]Gârlea, Olesea. *Mit şi ficţiune artistică în opera literară*. Chişinău: Profesional Service, 2013, p. 176.
[65]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011, p. 32.

de folclorism, deosebit de cel anterior, experimentat de *generaţia „ochiului al treilea'*[66], antrenată în reabilitarea esteticului. Scriitorii N. Dabija, L. Lari, V. Romanciuc, I. Filip, A. Suceveanu, I. Hadârcă, L. Butnaru, N. Vieru, V. Mihail etc. „în principiu, continuă tradiţiile generaţiei lui Gr. Vieru şi L. Damian, dar se impun, firește, şi printr-o notă particulară"[67]. Creaţia artistică a acestora dezvăluie o detaşare de real şi reanimare a „cultului romantic al sufletului" prin transferarea într-o lume transcendentală, învăluită de vis. Animaţi şi de pledoaria luptei de eliberare naţională, care ia proporţii vădite începând cu anii '80, scriitorii acestei perioade dau o nouă valenţă orientării lor spre tradiţia folclorică: „Cinstirea strămoşilor, elogierea limbii române, readucerea graiului matern în veşmântul latin, intenţia nobilă de a reîmprospăta în conştiinţa contemporanilor sentimentul demnităţii de neam – toate acestea au revitalizat orientarea folclorică a poeziei basarabene, au îmbogăţit-o cu semnificaţii noi"[68].

Investigațiile efectuate demonstrează faptul că *folclorismul* perioadei ce cuprinde anii '60-'80 vizează noua valorificare a literaturii clasice, modificările reale din limba literară, asimilarea în profunzime a spiritului mitico-folcloric, procese care au exercitat o influenţă fecundă asupra concepţiei literare a scriitorilor, democratizându-le şi îmbogăţindu-le imaginaţia şi potenţialul creator. Apelul frecvent la componentele folclorice în substanţa narativă a textelor literare ale anilor 1960 demonstrează capacitatea scriitorilor de a rezista prin cultură, prin fenomenul conservării identităţii româneşti, în ciuda politicii de înstrăinare promovată de partid. Prin urmare, *folclorismul* acestor ani se coagulează ca un produs şi o continuare a unui proces îndelungat, cu tradiţii cizelate prin ani şi mişcări literare, cu amplificări de concepte şi de perspective, ajungând la o fază superioară comparativ cu folclorismul anterior.

## BIBLIOGRAPHY

Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chişinău: Arc, 1997. 432 p.

Cimpoi, Mihai. *Întoarcerea la izvoare*. Chişinău: Literatura artistică, 1985. 186 p.

Botezatu, Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune.* Chişinău: Ştiinţa, 1987. 288 p.

Olteanu, A. Gh. *Folclor şi literatură cultă*. Braşov: Orientul latin, 1994. 166 p.

Butnaru, Tatiana. *Orientări folclorice în poezia postbelică din Basarabia (anii 1960 – 1980).* Chişinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2004. 215 p.

Alexandru, Ioan T. *Relaţia poezie română „cultă" – folclor în contemporaneitate.* În: *Imagini şi permanenţe în etnologia românească.* Chişinău: Ştiinţa, 1992, p. 30-36.

Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011. 200 p.

Ciocanu, Ion. *Literatura română contemporană din Republica Moldova*. Chişinău: Litera, 1998. 440 p.

*Temelii folclorice şi orizont european în literatura română.* Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971.

Ghilaş, Ana. *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor.* Chişinău: CEP USM, 2006. 120 p.

[66]Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chişinău: Arc, 1997, p. 222.
[67]Butnaru, Tatiana. *Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980).* Chişinău: S. n., 2011, p. 14.
[68]Ibidem, p. 14.

# THE UNIVERSAL ROMANIAN: ALEXANDRU BUSUIOCEANU

**Mariana Cunţan**
**PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: The article presents the personality of Alexandru Busuioceanu (1896- 1961), one of the best Romanian art critics,especially during his exile in Spain, prolonged until his death. He was an universal citizen, brilliant in many fields (translations, history, poetry, literary critics) and in the same time , in different languages (Spanish, Italian, French). Was considered by the Spaniard one of the most gifted Spanish poets. His identity was built in the middle of an alterity that did not alter his personality. His message to the new generations was that : the culture is the unique solution to consciously save humanity's value.*

*Keywords: exile, identity, universality*

Profesor, poet şi istoric, Alexandru Busuioceanu este una dintre cele mai importante personalităţi din cadrul exilului intelectual în Spania. S-a născut în 10 octombrie 1896, la Slatina, lângă Ploieşti, în sud- estul României. Imediat după terminarea studiilor, se mută la Bucureşti unde intră în contact cu mediul cultural efervescent al capitalei la început de secol.[1]

Între 1918-1920 scrie articole pentru revista „Junimea" şi deşi este pentru o scurtă perioadă voluntar în Primul Război Mondial, îşi intensifică raporturile de colaborare cu presa. Scrie pentru revista „Arena", devenind directorul acesteia. Este co- redactorul revistei „Luceafărul", alături de Nichifor Crainic, unde publică diverse articole.

Mai târziu, în 1921, creează revista „Gândirea" care devine repede un punct de referinţă pentru cultura românească şi care beneficiază de contribuţia unor intelectuali eminenţi , printre care Nichifor Crainic, Lucian Blaga şi Cezar Petrescu. Deşi chestiunile strict politice îi sunt străine, Alexandru Busuioceanu face o alegere precisă, fără echivoc, în cadrul unui context cultural definit prin gravitatea a două fracţiuni: una cu caracter de dreapta, condusă de Crainic, iar cealaltă, puternic încadrată curentului filo- marxist, dirijată de Mihail Ralea.

Asocierea cu Crainic se dovedeşte a fi o alegere fericită, întrucât îi permite o mai mare libertate de mişcare şi expresie, cât şi pentru că „Gândirea" tocmai datorită vastei popularităţi, va avea un ecou important chiar şi după exil, convertindu-se într-o ancoră culturală de o importanţă majoră.

Alexandru Busuioceanu a demonstrat o remarcabilă înclinaţie spre interdisciplinaritate, dat fiind că reuşeşte să scrie despre lucruri diverse, ocupându-se în acelaşi timp de antropologie, critică literară, ştiinţe umane şi istorie. Pregătirea sa îi permite să acorde atenţie unor subiecte variate , precum şi să-şi manifeste predispoziţia spre cercetare.

Între 1920 şi 1922 decide să elaboreze o teză de doctorat. Realizează astfel studii la Viena sub supravegherea lui Josef Strzygowski, iar doi ani mai târziu se întâlneşte la Roma cu vechiul său profesor, Vasile Pârvan, director al „Şcolii Româneşti". În capitala italiană

[1] Studiile biografice despre Alexandru Busuioceanu sunt destul de puţine : citǎm *Alexandru Busuioceanu în Spania,* extras dintr-o conferinţă organizată în 1966 la Salamanca, publicat de Romae în acelaşi an şi semnat de George Ciorănescu, dar şi *Un poet român în Spania*, de Alexandru Ciorănescu, Institutul Universitar " Rouman Charles I", Mac-Mahon, Paris, 1962

obține primul post: este docent în istoria artei la centrul lui Pârvan. În plus publică în diverse reviste din domeniul său și are posibilitatea de a finaliza o monografie despre Pietro Cavallini ( publicată în 1930), una despre Daniele da Volterra (1932) și o alta despre Franco Bolognese (1934).

În 1937 organizează o importantă expoziție al cărei subiect este opera lui El Greco și atrage atenția numeroșilor specialiști avizați în domeniu. Între timp publică în revista „România" care va apărea la New York până în anii 1950. La începutul anului 1940, se întoarce în România unde acceptă posturi în guvernul de orientare fascistă a lui Ion Antonescu. Este directorul Centrului de Documentare al Ministerului de Propagandă , consiler tehnic la Ministerul de Afaceri Externe și în sfârșit , consilier la Ambasada Română de la Madrid, unde ajunge în 1942 pentru o perioadă, profilată inițial scurtă, până la doi ani de viețuire în capitala spaniolă.

Răsturnarea politică din 1944 nu îi îngăduie o întoarcere imediată în patria sa. Ca urmare a noilor dispoziții venite din România în ce privește reocuparea locurilor de muncă, se vede nevoit să renunțe la propria slujbă. Prieteni pe care între timp îi cunoscuse pe durata diverselor șederi în străinătate, își iau responsabilitatea să îl ajute să obțină Catedra de Limbă și Literatură română în Madrid. Câțiva ani mai târziu fondează Institutul Cultural Român, devenind și primul director al acestei Instituții.

Este momentul când începe exilul. Reîntoarcerea în România, după înăsprirea raporturilor noului guvern comunist român cu acei români ce își au rezidența în afara granițelor , dobândește trăsăturile unui vis irealizabil și treptat Alexandru Busuioceanu se va deprinde cu noul context cultural , în care reușește oricum , să se facă repede cunoscut și apreciat.

Cu toate acestea nu este o perioadă ușoară pentru scriitor. Printre suferințele cele mai profunde se numără conștientizarea imposibilității de a-și revedea familia, căreia îi este interzisă călătoria în Spania. Nu își va mai vedea soția și fiica , raporturile dintre ei limitându-se la o corespondență privată foarte densă.

Încă de la începutul exilului său este foarte preocupat de o problemă care îl interesează în mod deosebit: afinitatea culturală dintre România și Spania. Cu ocazia inaugurării Institutului Cultural Român acesta scrie:

„ El fin de este Instituto era ser el órgano permanente de acercamiento cultural entre España y Rumanía, desarollando su actividad en todos los terrenos intelectuales y mantendiendo relaciones con las instituciones y personalidades culturales de ambos Países. Su programa es amplio y reflexionado : organizar un centro de documentación, constituido por la biblioteca del Instituto que será dotada para poder informar sobre Rumanía y los problemas del oriente europeo en relación con Rumanía y por un servicio de documentación referente a Rumanía y a las relaciones hispano- rumanas. " [2]

Deja, după primii ani petrecuți la Madrid, începe să scrie în spaniolă. Aici găsește o modalitate de a da voce unui fel de conexiune cu lumea iberică. Scrie trei volume de poezii în castelianâ și diverse articole de critică literară centrate asupra poeților spanioli contemporani. Lucrările sale sunt apreciate, fapt care dovedește perfecta sa integrare în mediul cultural

[2]" Scopul acestui institut era de a fi un organ permanent de apropiere culturală între România și Spania, dezvoltându-și activitatea pe toate filierele intelectuale și menținând relații cu instituțiile și personalitățile culturale din ambele țări. Programul lui era amplu și își propunea să organizeze un centru de documentare , constituit din biblioteca Institutului care să fie dotată pentru a putea da informații despre România și problemele europene referitoare la România și la relațiile hispano- române ". Extras din articolul lui Mircea Anghelescu, " Alexandru Busuioceanu en España: poeta y profesor" *Revista de Filología Románica,* n. 7, 2011, p.19-29 (**trad. Mariana Cunțan**)

spaniol postbelic. Este prieten cu scriitori ai literaturii spaniole din primii ani ai franchismului, cum ar fi: Carlos Edmundo de Ory sau Pilar Gómez Bedate.

Acesta din urmă spunea că Alexandru Busuioceanu este unul dintre primii oameni care au vorbit în Spania despre poezie înțeleasă nu doar ca literatură ci și ca mod de cunoaștere. Acest concept este preluat din cultura românească și apoi va fi asimilat de către alte contexte literare. Această idee de „poezie a cunoașterii“ este concretizată în texte poetice , reunite în trei volume publicate între 1946 și 1951.

Primul volum se intitulează “ Poeme patetice“ și este publicat în colecția “Mesaje “ . Critica spaniolă a epocii întâmpină cu entuziasm o scriitură elegantă. Ultimul său volum,“ Proporción de vivir “ apare în 1954, în revista “ Insula“ . Scriitorul vrea să prezinte criticilor problema limbii. Acesta afirma că forma o constituie casteliana, dar vehicolul ocult rămâne limba română. Mesajul dureros al limbii natale transpare cu putere prin limba adoptată , filtrând anumite particularități lexicale și sintactice, care nu compromit însă coerența textului. [3]

Autorul pare că nu consideră poezia ca o secțiune a literaturii ci ca o tehnică de cunoaștere, care se folosește de metaforă. Universul poetic al autorului este un conflict permanent și dureros între dimensiunile existenței. Timpul, voce a trecutului, asigură un continuum temporal cu prezentul și transformă memoria în existență veritabilă.

Potrivit lui Alexandru Ciorănescu, poezia lui Busuioceanu depășește limitele dimensiunii fragile a poetului român de expresie spaniolă, în măsura în care este o scriitură spaniolă inconfundabilă și care aduce în mediul iberic noutate în termeni de formulă poetică.

Este poetul unei solitudini patetice, exprimată prin analiza tematicii distanței fizice și spirituale a unui centru. Acest spațiu fictiv, loc al speranțelor și proiecțiilor utopice, contribuie la creearea unui univers izolat de orice contaminare a realității. Solitudinea este la Busuioceanu o aspirație mai mult decât o condiție obligatorie.

“ Poeme patetice“ este o carte care prezintă iubirea ca refugiu, în timp ce “ Proporción de vivir“ trece dincolo de conceptul iubirii pământene căutând valorile interioare ce depind exclusiv de individ. Aceasta reprezintă căutarea unui nou mod de viață, a unui echilibru între o sensibilitate acută și erudiție. Prin intermediul armonizării între cele două sfere, se obține o acceptare a realității sensibile pentru a o transforma într-un vis lucid în poezie.

Poetul, conform lui Alexandru Ciorănescu urmărește frumusețea în expresia ei cea mai autentică , pentru a o transforma în cuvânt. Noutatea pe care o imprimă procesului poetic este ritmul interior particular care se contopește perfect cu armonia limbii spaniole. Tocmai datorită acestei ritmicități ,Alexandru Busuioceanu trebuie considerat un poet spaniol ca și cum alegerea sa lingvistică se bazează pe rațiune, deoarece limba spaniolă este mai adecvată atunci când vine vorba de reprezentarea unei lumi ideale, nu pământești, pe care Busuioceanu și-o relevă prin intermediul scrisului.

Totuși este evident că poezia face cunoscute două lumi poetice paralele. În acest sens, exilul, temă intrinsecă a poeticii, este exprimat atingând cele două culturi ale poetului, cu modelele lor .

Identitatea poetică română se bazează pe tradiția secolului al XX- lea, luându-i drept modele pe Lucian Blaga și pe Ion Pillat, dar ținând cont și de o anumită imagine filtrată prin Spania și cultura sa. O Spanie “pelegrina” așa cum o definește Ciorănescu, chiar și ea formându-se în afara limitelor teritoriale. Din punct de vedere prozodic poetul se desfășoară cu dezinvoltură în universul consonanțelor limbii materne în asprimea și rigiditatea ei morfo-sintactică.

[3] “Escorial“ reprezintă una dintre revistele cele mai apropiate regimului franchist. Reunește moștenirea altor periodice, cum ar fi “Jerarquía“ și “Vértice“ și realizează în general pe durata perioadei postbelice, o importantă activitate în domeniul literar, promovând tineri autori. Relevantă este colaborarea prestată de către personalitățile apropiate regimului.

Pentru poet a scrie în spaniolă constituie o opțiune ce răspunde pur și simplu unei exigențe expresive, nefiind o invenție poetică binară ci un mod unic de a exprima o anumită necesitate, sub o atracție semantică, muzicală sau pur fonetică.

Busuioceanu spune că se consideră poet român deși simte impulsul nestăpânit de a scrie în spaniolă. Surprinzătoarea perfecțiune stilistică provine dintr-o apropiere sintactico-lexicală ce permite trasferul termenilor români în spaniolă, obținându- se acorduri sonore neașteptate.

Numeroși critici spanioli ai vremii vor analiza poezia lui Busuioceanu. De exemplu în 1948 Pablo Cabañas în „ Caiete de literatură „ semnează un articol intitulat " Alexandru Busuioceanu, poet spaniol", unde evidențiază următoarele:

" [...] El excepcional dominio de un idioma distinto al suyo natal , hasta el punto en que sus *Poemas patéticos* , en la espontaneidad, en la naturalidad y en la fluidez de sus imágenes parecen mostrarnos un poeta que escribe en su lengua vernácula. Por eso no dudamos ni un instante en dar al gran escritor rumano Alejandro Busuioceanu el título de poeta español" [4]

Forța expresivă a poetului dobândită într-o perioadă relativ scurtă de timp este semnalată și de Bartolomé Mostaza, care în urma publicării primei colecții de poezii afirmă :

„Excelente piezas líricas éstas que, en un castellano que se diría mamado, brinda el poeta de Rumanía. Forma versolibrista, pero el contenido se ajusta a una expresión clarificada por un noble pensar y por una romantica imaginería [...] Un mundo elemental, sin paisaje, como de génesis, sirve de fondo armonizador." [5]

Melchor Fernández Almagro, membru al Academiei „Real" îi aduce laude scriitorului român , folosindu-se de o limbă diferită față de cea maternă:

„ Nada de improvisación, pues, en el hispanismo del escritor rumano, y sin forzar demasiado nuestro juicio, por vía analógica cabía hallar cierta relación entre las formas plásticas, de la pintura española y la de esta poesía, tan sutil como se quiera, pero corpórea, mórbida, tangible, tal como se realiza e la composición, *verbi gratia*, llamada *Tu cuerpo se encendió en la luz*„ [6].

Într-un articol din 1949, în schimb, Eugenio Fratos se centrează pe caracterul intim al poeziei lui Busuioceanu:

---

[4]. " [...] Domeniul excepțional al unei limbi distincte față de cea natală, până în punctul în care *Poemas Patéticos,* prin spontaneitatea, naturalitatea și fluiditatea imaginilor sale ne arată un poet care scrie în limba sa autohtonă. De aceea nu avem niciun dubiu în a da marelui scriitor român Alexandru Busuioceanu, titlul de scriitor spaniol, Pablo Cabañas, " Alejandro Busuioceanu, poeta español", *Cuadernos de Literatura*, vol. III, nn. 8-9, 1948, p. 339 (**trad. Mariana Cunțan**)

[5] "Excelente piese lirice, acestea care , într-o castelliană alintată, dau strălucire poetului român. Forma *versolibristică,* dar conținutul se ajustează unei expresii clarificată de o gândire nobilă și o viziune romantică [...] O lume elementară, fără peisaje, ca de geneză, servește de fond armonizator " . Bartolomé Mostaza , "Alejandro Busuioceanu ", *Ya*, 1948. (**trad. Mariana Cunțan**)

[6] "Nicio improvizație, hispanismul scriitorului român, fără să forțeze prea mult judecata noastră, pe cale analogică, a legat adevărate relații între formele plastice ale picturii și poeziei spaniole, atât de subtil cum se vrea, dar corporală, morbidă, tangibilă, așa cum se realizează în compoziția, *verbi gratia*, intitulată *Tu cuerpo se encendió en la luz*" .Melchor Fernández Almagro, „Un rumano, poeta español ", *La Vanguardia*, 1948 (**trad. Mariana Cunțan**)

„ Este libro del poeta rumano, ya también español, Alejandro Busuioceanu atestigua la presencia de un espíritu en el mundo , es decir, la existencia en la descubierta del mundo de un espíritu singular que con él lucha y se funda , en gigante y patética cosmomagia, oscilando entre la comunión y la distancia. Esto da a su poesía, quero decir a su agónica creación , esa doble y trasmutable vertiente a lo exterior y a lo interior; ese fantasmagórico dinamismo y esa entrevisión de sí y de lo divino, en el *entreclamor* de que el poeta gusta hablar" [7]

Cu toate acestea, așa cum afirmă Mircea Anghelescu[8] , unul dintre articolele cele mai interesante poartă semnătura lui José Luis Cano:

**„** Un poeta y escritor rumano que vive hace años en Espaňa. Alejandro Busuioceanu, ha intentado una experiencia poética verdaderamente dificil, pero que ha sabido realizar airosamente. Para un poeta, escribir en lengua distinta de la materna, es siempre empresa ardua y llena de peligros, pues no basta con dominar el idioma ajeno, sino que es necesario compenetrarse, en el *ser* poético de esa lengua- ritmo interior y exterior, cadencia del verso, propiedad lírica del vocabulario, etc. [...] Busuioceanu ha querido escribir en castellano sus poemas, y el resultado de su experiencia acaba de ver la luz en un hermoso libro: *Poemas patéticos*. Dificilmente se adivinaría a un escritor estranjero en el lenguaje poético de este libro. [...] Todo el libro es, en realidad un continuado poema amoroso , en que el poeta habitante de un País latino- el nuestro- canta su dicha y su libertad ganadas en el amor. Pero este amor viene del Norte , de un paisaje de nevados abetos y mares helados, y en el contraste de ese estático País de la amada y el sol ardiente del Sur [...]„ [9]

Participă în calitate de poet, la diverse conferințe și întâlniri. În corespondența sa cu o altă scriitoare românca, exilată în Spania, Antoaneta Bodisco, își exprimă emoția de a fi invitat la un congres de poezie la Segovia, în iunie 1952 și în iulie 1954 participă la un altul , în Santiago de Compostela unde citește o poezie de San Juan de Cruz, tradusă chiar de el în română. Este foarte entuziasmat atunci când își regăsește numele printre marii poeți spanioli, într-un manual francez redactat în 1952: „Istoria ilustrată a literaturii spaniole". Acesta scrie: "A fost publicată o carte la Paris, scrisă de doi autori francezi pe care nu-i cunosc […] O carte pentru școli și Universități. „[10]

Amintit într-o secțiune finală a cărții drept "poet spaniol de origine română", Busuioceanu este poziționat între poeții importanți ai momentului, o notă plăcută și o fază

---

[7] " Această carte a poetului român deja spaniol, Alexandru Busuioceanu, atestă prezența unui spirit în lume, adică existența în descoperirea lumii a unui spirit singular care cu el luptă, în gigantica și patetica cosmomagie, oscilând între comuniune și distanță. Aceasta dă poeziei sale, adică creației sale agonice, această dublă și transmutabilă magie de interior și exterior, acest dinamism fantasmagoric și această întrevedere de sine și de divin, în *entreclamor* despre care poetul vorbește cu drag ". Eugenio Fratos, "El intenso patetismo de Alejandro Busuioceanu ", *La Hora*, 1949, p.16 (**trad. Mariana Cunțan**)

[8] Ibid

[9] "Un poet și un scriitor român care trăiește de câțiva ani în Spania. Alexandru Busuioceanu a încercat o experiență poetică într-adevăr dificilă, dar a știut să o realizeze cu veselie. Pentru un poet, a scrie într-o limbă diferită de cea maternă, înseamnă o muncă dură și plină de pericole, pentru că nu ajunge să domini o limbă străină, ci trebuie să te interpătrunzi cu eul poetic al acelei limbi- ritm interior și exterior, cadența versului, proprietate lirică a vocabularului, etc. […] Busuioceanu a vrut să scrie în spaniolă poemele sale iar rezultatul experienței este o frumoasă carte: *Poemas patéticos*. Dificil s-ar putea ghici un scriitor străin în limbajul poetic al acestei cărți. […] Toată cartea este de fapt un continuu poem de dragoste, în care poetul, locuitor al unei țări latine- a noastră- își cântă fericirea și libertatea câștigate în dragoste. Dar această dragoste vine din nord, dintr-un peisaj cu brazi înzăpeziți și mări înghețate în contrast cu acea țară statică a iubirii și a soarelui arzător din sud […] ". José Luis Cano, "Cronica de poesía ", *Însula*, 1948 (**trad. Mariana Cunțan**)

[10] O bună parte din corespondența dintre Busuioceanu și Antoaneta Bodisco se află la Biblioteca Națională din București.

fericită a unui intelectual care nu trebuie uitat și care va suferi pentru totdeauna din cauza distanței provocate de exil și a abandonului celor dragi.

În paralel cu activitatea sa poetică, acesta desfășoară și o activitate de istoric și istoriograf, bogată și entuziastă. Este autorul unui text care îi va aduce premiul "Juan Valera" ( Asociación de amigos de Juan Valera), în 1952, în cadrul căreia susține că una dintre femeile iubite a fost românca Lucia Paladi, văduvă a românului Cantacuzino-Pașcanu. Opera sa se intitulează „Una historia romántica : Don Juan Valera y Lucia Paladi" și reprezintă un singur exemplu al căutărilor sale cu caracter istoric. De menționat, pe aceeași linie, un volum ce poartă titlul de " Zamolxis o el mito Dacio en la historia y en las leyendas españolas", publicat postum, în versiunea integrală, în 1985, în care autorul reface traseul unei moșteniri culturale lăsate de poporul dac celui spaniol.

Este vorba despre o muncă complexă, apreciată și în ziua de azi, citată de cei interesați, mai ales în România și care își propune să fixeze istoria spaniolilor nu în izvorul latin, ci în cel dac și getic al antichității, idee sprijinită de Vintilă Horia, care vede similitudini perfecte între unele tradiții spaniole și cele de proveniență dacică. Cartea este publicată în format mic , în 1953, intitulată " *Historia y destino*", la revista " *Oriente*".[11]

Alexandru Busuioceanu este astăzi un autor situat în centrul unor serii de studii care vizează reabilitarea istorică și literară a personalităților exilului. Se urmărește salvarea dimensiunii sale de scriitor român, legătura sa sfâșiată de exil cu România și cultura națională.

- **BIBLIOGRAPHY**
-

- Anghelescu, Mircea, "Alexandru Busuioceanu en España: poeta y profesor", *Revista de Filología Románica,* n. 7, 2011
- Busuioceanu , Alexandru, „ Historia y destino" , *Oriente,* n. 3, 1953
- Cabañas, Pablo, " Alejandro Busuioceanu, poeta español", *Cuadernos de Literatura,* vol. III, n. 8-9,1948
- Cano, José Luis, "Crónica de la poesía", *Ínsula*, 1948
- Fernández Almagro, Melchor, " Un rumano, poeta español" , *La vanguardia española*, 1948 Fratos, Eugenio, " El intenso patetismo de Alejandro Busuioceanu" , *La Hora*, 1949, p. 16
- Mostaza, Bartolomé, " Alejandro Busuioceanu", *Ya*, 1948
-

[11]Alexandru Busuioceanu, „ Historia y destino" , *Oriente,* n. 3, 1953

# ERIC-EMMANUEL SCHMITT – LE DROIT A L'ECRITURE BREVE

**Gabriela Miron**
**PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract : The article "Eric-Emmanuel Schmitt - le droit à l'écriture brève" will deal with the choice of this Franco-Belgian writer to channel a part of his work in the form of short-stories. This choice may be surprising in the contemporary era, when the novel keeps its prominent status and, according to certain opinions, the genre of the short-story is, if not minor, at least a secondary or minority one, even though it accommodates a certain rush characteristic of our 21st century. By briefly analyzing the collections of Schmittian short-stories, my goal is to demonstrate that beyond a simple debate on the length of a story, it is obviously a question of a much more complex subject: the right balance of form and content. Through an effort of concentration and condensation, the art of his short-story is to reach the essence and the purity of thought. The article will also focus on the issue of the short-story collection. Contrary to the conviction according to which any collection would be characterized by fragmentation, the article aims to show that in the case of three successful collections, "Les deux messieurs de Bruxelles", "Concerto à la mémoire d'un ange" and "Odette Toulemonde", the author manages to weave extremely coherent narrative networks, eventually establishing multiple correspondences between the different texts.*

*Keywords: short-story, choice, condensation, coherence, short-story collection*

« Il a fallu que je fasse beaucoup de pièces et de romans pour arriver à la synthèse de la nouvelle, qui repose sur la concision du théâtre et l'épaisseur du romanesque »[1], explique dans une interview Eric-Emmanuel Schmitt, cet écrivain protéiforme à forts tirages, reconnu par la critique et apprécié par le public à travers les différents pays et langues. Dans cette brève confession, on peut voir toute une évolution de sa pensée littéraire, qui est parti du spectaculaire et de l'ouverture présupposés par le genre théâtral, pour arriver à la concision, la concentration et la virtuosité qui sont le propre de la nouvelle littéraire.

Le choix de canaliser une partie de sa création sous forme de nouvelle littéraire pourrait surprendre à une époque où le roman garde une place proéminente. Thierry Ozwald dira même que « la nouvelle est, de l'avis général aujourd'hui, un genre sinon mineur, du moins second ou minoritaire. »[2] (1996). Daniel Grojnovski l'appelle « la Cendrillon de la littérature », « fille mal aimée », concédant pourtant qu'elle occupe toutes sortes d'espaces de la communication.[3] Dans son journal d'écriture, Eric-Emmanuel Schmitt, signale « le peu de considération qu'on éprouve en France pour cet art, malgré Maupassant, Daudet, Flaubert, Colette ou Marcel Aymé. »[4] Conscient de cette ère des impasses où se trouverait actuellement la nouvelle littéraire, l'auteur tente de la reformer, de la renouveler, de l'imposer comme genre puissant et fertile à la fois dans les yeux du public et des critiques littéraires.

Auteur de plusieurs romans très bien accueillis, Eric-Emmanuel Schmitt tourne vers la nouvelle tout en avouant qu'il s'est beaucoup cherché dans cet art : « C'est un genre très difficile. J'ai écrit de nombreuses nouvelles sans pour autant y trouver ma place. Puis, j'ai

[1] Rédaction Europe1.fr, *Éric-Emmanuel Schmitt : "J'ai mes histoires dans la tête pendant des années"* http://www.europe1.fr/culture/eric-emmanuel-schmitt-jai-mes-histoires-dans-la-tete-pendant-des-annees-3442190 (consulté le 16 novembre 2018).
[2] Thierry Ozwald, *La nouvelle*, éd. Hachette Supérieur, Paris,1996, p.3
[3] Daniel Grojnovski, *Lire la nouvelle*, Paris, éd. Dunod, 1993, (avant-propos).
[4] Eric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture*, Paris, éd. Albin Michel, 2010, p. 205.

compris que je devais de nouvelles flèches au lecteur-cible pour toucher sa réflexion et ses émotions »[5]. La nouvelle serait, ainsi, un moyen de transmettre aux lecteurs des thèmes et des problèmes sous une forme qui s'accommode bien d'une certaine impatience caractéristique de notre XXIe siècle.

Le récit bref offre à Eric-Emmanuel Schmitt l'opportunité de créer des images fortes, des conflits aigus et des histoires denses, infiniment mémorables, qui, plutôt en suggérant au lieu de décrire, sollicitent l'imagination du lecteur. L'auteur opère une cristallisation pour parvenir à l'essence et à la pureté de pensée. Par exemple, il évoque dans une interview les circonstances dans lesquelles « La rêveuse d'Ostende » a été écrite et réécrite : « *La rêveuse d'Ostende* est une nouvelle de cent vingt pages que j'ai réécrite plusieurs fois, jusqu'à ce que j'arrive à condenser le récit en si peu de pages tout en conservant la complexité narrative: j'enlevais le gras au fur et à mesure, jusqu'à ce qu'il ne reste que ce qui devait rester. »[6] Autrement dit, dans le cas d'Eric-Emmanuel Schmitt, la brièveté du texte ne doit pas être confondue avec la facilité ou avec le syndrome de la page blanche. D'ailleurs, l'auteur a défendu à plusieurs occasions son « droit » d'écrire un nombre de pages restreint, estimant que son but n'en nécessite pas davantage. Il dit : « Je porte en moi cette conviction que chaque histoire a une densité propre qui exige un format d'écriture adapté. »[7] Ainsi, au-delà d'un simple débat sur la longueur d'un récit, il est bien évidemment question d'un sujet bien plus complexe : le juste équilibre entre fond et forme.

Eric-Emmanuel Schmitt n'a pas publié ses nouvelles indépendamment, pour elles-mêmes. Elles forment toujours des recueils, dont deux ont reçu des prix prestigieux. Cela nous amène à réfléchir sur la problématique de la polytextualité[8], sur les dialectiques autonomie/unification et rupture/continuité.

Qu'est-ce qu'un recueil de nouvelles littéraires ? Un amas de pièces détachées ? Le fruit du hasard ? Ou bien un tout organique, conçu sinon perçu comme tel ou même considéré comme un genre littéraire ?

Pour des auteurs tels que Jan Baetens[9] ou Anne-Marie Clément, la discontinuité et la discohérence sont les mots-clés pour définir un recueil, des principes qui rendent justice à l'hétérogénéité du texte et à l'esthétique du désordre. Selon Anne-Marie Clément, « la discontinuité, susceptible d'engendrer le fragmentaire, l'inachevé, l'excédentaire ou le multiple, de privilégier le sens hétérogène et la complexité, peut constituer le principe actif du recueil, se présenter comme un choix éthique ou esthétique »[10]. C'est le cas le plus fréquent dans l'histoire des recueils de nouvelles littéraires, qui rassemblent des textes épars, publiés auparavant dans des journaux ou des revues. Il est vrai que même ces recueils peuvent faire preuve d'unité, surtout si les compositions appartiennent à une même période et sortent de la même inspiration. Au minimum, l'instance auctoriale et la cohérence de son univers fantasmatique fonctionnent comme facteurs unificateurs.

---

[5] Eric-Emmanuel Schmitt, **even.fr-interview** « De l'écriture cinématographique », https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-nouvelles-odette-toutlemonde-et-autres-histoires.html (site consulté le 28 novembre 2018).

[6] Interview Eric-Emmanuel Schmitt, propos recueillis par Busnel François, publié le 1.11.2007, https://www.lexpress.fr/culture/livre/eric-emmanuel-schmitt_813069.html (site consulté le 29 novembre 2018).

[7] Eric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture*, éd. Albin Michel, Paris, 2010, p. 210.

[8] « La nouvelle est très généralement une unité textuelle (UT) plus petite que son unité de publication (UP) », explique Bruno Monfort, contrairement au roman, qui « peut se confondre, même si ce n'est pas toujours le cas, avec une unité de publication » (« La nouvelle et son mode de publication », in Poétique, 1992, no. 90 (avril), p. 158). On peut affirmer, donc, que le roman paraît en régime *monotextuel* (UT = UP) et que la nouvelle est publiée, généralement en régime *polytextuel (UT < UP).*

[9] Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », in *Le recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme,* sous la direction d'Irène Langlet, Rennes, PUR, 2003, p. 135-140.

[10] Anne-Marie Clément, « Expériences de la discontinuité dans le recueil de proses narratives »,in *Le recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme,* sous la direction d'Irène Langlet, Rennes, PUR, 2003, p. 165-176.

De l'autre côté se situe le cas plus rare où l'auteur conçoit d'emblée son recueil comme un livre qui combine la plus grande unité avec la diversité la plus forte, où la nouvelle s'insère dans un réseau de relations. Considérée dans cette perspective, la nouvelle littéraire devient un récit non-autonome. La lecture d'une nouvelle littéraire est différente de la lecture d'un recueil de nouvelles, comme le souligne René Audet : « De cette valse entre autonomie et regroupement naît la fréquente difficulté d'appréhension, de réception des recueils de textes littéraires. Le malaise souvent exprimé lors de la réception de recueils s'explique par la tension entre la discontinuité du texte du recueil et la totalité du livre, les lecteurs tentant de faire émerger le sens global de l'ouvrage. »[11]

Selon cet auteur, le recueil de nouvelles littéraires n'est pas un corpus de textes à analyser individuellement, mais une totalité signifiante, œuvre composite, mais unifiée par des effets de lecture qui transgressent les frontières entre les éléments. Autrement dit, le recueil est « une unité discursive polytextuelle qui se fragmente en plusieurs univers fictionnels autonomes ».[12] Ainsi, le recueil devient un genre régi par une poétique et des contraintes propres, une des caractéristiques les plus évidentes étant la tension entre les tendances opposées de fragmentation et d'unification. Le critique se pose aussi la question si cet effet d'unité provient d'une intention auctoriale ou s'il est le produit d'une impression de lecture. Sa conclusion est que le recueil comme unité n'existe que dans l'acte de lecture, qui en relie les parties et actualise les relations. L'unité, quant à elle, est une notion complexe, car il ne s'agit pas de simple juxtaposition d'éléments hétérogènes ; le tout n'est pas la somme des parties, mais leur rencontre ajoute un surplus de sens, une « plus-value sémantique […], située hors ancrage textuel. »[13] Au-delà des indices physiques (l'unité éditoriale du livre et la présence d'un paratexte commun), l'impression d'unité est le produit de cet entretexte. René Audet reprend la notion de *transtextualité* (relation évidente ou secrète d'un texte avec d'autres textes) développée par Gérard Genette et la transforme en *intratextualité,* limitée à l'ensemble des relations internes qui s'établissent à l'intérieur d'un même ouvrage. L'intratextualité est le concept même sur lequel se fonde la poétique du recueil, qui devient ainsi producteur de sens et créateur de formes.

En ce qui concerne notre écrivain à l'étude, les recueils de nouvelles littéraires se circonscrivent au deuxième cas de figure : ils donnent constamment au lecteur l'impression qu'il change de monde et cependant qu'il demeure toujours dans le même. Les nouvelles sont reliées entre elles selon une certaine logique, la cohérence thématique étant sans conteste. Les éléments confèrent à l'ensemble un plus de sens, grâce à des relations de complicité et de réciprocité. A notre avis, les stratégies de composition relèvent d'une intention auctoriale manifeste, car liens complexes que l'auteur parvient à tisser entre les différents récits ne sont pas aléatoires.

Dans l'ouvrage « Le conte et la nouvelle », Jean-Pierre Aubrit identifie comme facteurs cohésifs d'un recueil l'unité thématique (de propos et d'intention), le titre, l'agencement des nouvelles et le retour des personnages.[14] Dans le cas des recueils schmittiens, tous ces facteurs n'ont pas le même pouvoir fédérateur.

Le plus souvent, les titres des recueils reprennent celui d'une des nouvelles englobées. C'est le cas de « Odette Toulemonde et autres histoires », le premier recueil de nouvelles littéraires de l'écrivain. Le coordonnant « et » indique l'unité, mais le titre suggère également la disparité, soulignée par l'adjectif « autres » : nous aurions là une simple accumulation de nouvelles littéraires, sans autre lien entre elles que l'identité du créateur. En réalité, le recueil est beaucoup plus construit. Toutes les nouvelles tournent autour d'un thème très cher à

[11] René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles »,* Québec, Editions Nota Bene, 2000.
[12] Cécile Alduy, *Le recueil comme genre*, https://www.fabula.org/lht/ (site consulté le 29 novembre 2018).
[13] *Ibid.*
[14] Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle,* Paris, Editions Armand Collin, 2002.

l'auteur – la rencontre avec la grâce : l'initiation à l'amour par Césario pour Wanda Winnipeg, le mariage avec Antoine pour Hélène, qui lui apprend l'optimisme, le tableau laissé par Georges à Aimée dans son souhait sincère de la savoir à l'abri des soucis financières, l'épiphanie d'Isabelle, qui apprend tardivement la profondeur de l'amour que son mari lui a porté, la rencontre d'Odette avec Balsan, qui bouleverse la vie à tous les deux, le crayon introduit par Olga dans la prison soviétique permettant à ses compagnes d'écrire un livre qui les sortira du néant. Malgré la diversité des espaces où l'auteur place ses créations (Paris, le sud de la France, Afrique du Sud, Sicile, Belgique, Russie), les nouvelles mettent en scène des femmes à qui la vie offre tout d'un coup une tournure surprenante, « un accident de vie qui permet de raconter tout le destin en question… ».[15] A l'exception de « L'Intruse » et de la nouvelle finale, « Le plus beau livre du monde », toutes les nouvelles comprennent une histoire d'amour jamais accomplie et la possibilité de réfléchir sur ce qui aurait pu se passer différemment, sur les choix que l'on est obligé de faire. Les huit personnages féminins mis en scène dans la succession de ces récits oscillent tous entre deux univers bien différenciés : d'une part un milieu social défavorisé (« La princesse aux pieds nus ») et parfois dévastateur (« Le plus beau livre du monde »), d'autre part un milieu social privilégié mais pas obligatoirement épanouissant (« Wanda Winnipeg », « Tout pour être heureuse »). Ce qui lie ces personnages est leur lutte pour se construire, se trouver, se retrouver, s'humaniser, échapper à l'oubli.

Le lien thématique du recueil « Les deux messieurs de Bruxelles » est l'amour, dans une diversité de formes : clandestin, filial, conjugal, invisible, l'amour des animaux, l'amour des arts, l'amour des autres. Outre ce fil conducteur, les thèmes s'inscrivent dans l'actualité la plus manifeste : la problématique du couple, l'homosexualité, la transplantation, l'avortement, les mariages successifs. La construction des récits suit un modèle répétitif, où chaque histoire en cache une autre, dans une structure que l'auteur même reconnaît comme « une architecture secrète »[16]: l'histoire de Jean et Laurent, dans la pénombre de la vie de Geneviève (« Les deux messieurs de Bruxelles »), la liaison du médecin Samuel Heymann avec son chien, apprise par l'intermédiaire d'une lettre écrite à sa fille (« Le chien »), la vie conjugale de Constanze avec Georg Nikolaus von Nissen, qui raconte des bribes du premier mariage de la femme avec Wolfgang Amadeus Mozart (« Ménage à trois »), le drame de Vilma qui double le drame parallèle d'Alba (« Un cœur sous la cendre »), le couple de Séverine et Benjamin Trouzac, dont la destruction progressive est racontée par un ami du narrateur, dans un parc (« L'enfant fantôme »). « La médiation nécessaire »[17] est un autre facteur thématique à force cohésive qui dépasse les frontières des nouvelles. Le couple homosexuel comprend mieux ses accomplissements et ses frustrations grâce au couple hétérosexuel qu'il suit discrètement toute une vie ; Samuel Heymann réapprend à aimer ses proches, à renoncer à la vengeance et à pardonner grâce à Argos, son chien ; Mozart est sauvé de l'oubli par la fascination mystérieuse que le baron von Nissen épreuve pour lui ; Alba comprend ce qui lui arrive à la fois par la démence de Vilma et par la raison de Magnus ; quant à Mélissa, elle sauve la vie de Séverine et Benjamin tout en leur permettant de comprendre autrement leur passé. Finalement, dans son journal d'écriture, l'auteur identifie un troisième fil qui structure le canevas du livre : « l'incarnation symbolique »[18]. David est un fils virtuel pour Jean et Laurent ; les chiens nommés Argos fonctionnent comme un

[15] Eric-Emmanuel Schmitt, **even.fr-interview** « De l'écriture cinématographique », https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-nouvelles-odette-toutlemonde-et-autres-histoires.html (site consulté le 28 novembre 2018).
[16] Eric-Emmanuel Schmitt, *Les deux messieurs de Bruxelles, journal d'écriture,* Paris, éd. Albin Michel, 2012, p. 286.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*, p. 287.

substitut de femme pour Samuel et de mère pour Miranda ; Mozart est pour von Nissen le génie qu'il aurait aimé avoir dans la jeunesse ; Jonas permet à Alba de devenir mère une seconde fois, comme s'il était son fils, tandis que Melissa incarne l'enfant à qui Séverine et Benjamin ont refusé la vie. Tous ces remplacements symboliques permettent de déceler l'idée qui traverse le recueil : la vie réelle englobe une ou une multitude de vies imaginaires ou potentielles.

L'être humain a le potentiel à transformer une existence ordinaire en un destin extraordinaire. Cela est, selon Nathalie Degroult, le message central du recueil « Concerto à la mémoire d'un ange » et aussi son fil directeur du point de vue thématique.[19] Marie, l'épouse meurtrière jugée innocente à son procès, se prépare à se repentir et à confesser ses crimes, sous l'influence bouleversante de Gabriel, un prêtre jeune et passionné (« L'empoisonneuse »). Suite à la fausse couche de son épouse, Greg, le marin, décide de renoncer à ses voyages et se consacrer à ses quatre filles, de devenir le père vrai et présent dont celles-ci auraient besoin (« Le retour »). Chris, jeune musicien, dévoré par jalousie et soif de consécration ne sauve pas la vie de son rival, Axel, lors d'un accident, mais dédie ensuite toute son existence aux autres, à les aider, à les soigner, avec l'intention évidente de racheter son crime passé. Même si handicapé, Axel survit et trouve le sens de sa nouvelle existence dans la vengeance. Leurs retrouvailles dramatiques les amènent à une mort tragique, par noyade, la même à laquelle Axel avait échappé vingt ans plus tôt, une clôture soulignant la portée philosophique de ce texte, à savoir la réflexion sur le libre arbitre et/ou le déterminisme qui régissent l'existence humaine. (« Concerto à la mémoire d'un ange »). Finalement, Henri et Cathérine Morel, le couple présidentiel de la France, retrouvent après des orages l'amour exemplaire. (« Un amour à l'Elysée »). Les anges évoqués dès le titre apparaissent dans chaque nouvelle, ayant des caractéristiques humaines. A travers eux, l'auteur explore la relation entre la damnation et la rédemption, offrant à chaque personnage une chance au pardon, que certains vont saisir, d'autres pas. Eric-Emmanuel Schmitt puise son inspiration également dans la tradition chrétienne et fait apparaître, dans chaque nouvelle, sous une forme différente, la Sainte Rita, patronne des causes désespérées.

Les mêmes grands thèmes transparaissent à travers les frontières des récits des différents recueils: la présence de la mort, le poids du temps, l'importance des choix, le pouvoir de l'imagination, l'oubli et la mémoire, la quête du bonheur, le rôle de l'amour. Même si la mort, la maladie, la perte et la détresse sont des thèmes qui apparaissent dans chaque nouvelle, les recueils de nouvelles littéraires d'Eric-Emmanuel Schmitt sont porteurs d'un message positif, d'une philosophie optimiste, d'un nouvel élan envers la vie, soutenus par une tonalité émouvante, qui à la fois interpelle et ravit le lecteur.

## BIBLIOGRAPHY

1. Alduy, Cécile, *Le recueil comme genre*, https://www.fabula.org/lht/.
2. Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, éd. Armand Colin, 1997.
3. Audet, René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles »,* Québec, Editions Nota Bene, 2000.
4. Baetens, Jan, « Discohérence et mise en recueil », in *Le recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme,* sous la direction d'Irène Langlet, Rennes, PUR, 2003, p. 135-140.

[19] Nathalie Degroult, « Concerto à la mémoire d'un ange by Eric-Emmanuel Schmitt », *The French Review*, vol. 84, No. 6/2011, Québec, p. 1344 https://www.jstor.org/stable/41151767?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Nathalie&searchText=Degroult&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DNathalie%2BDegroult&refreqid=search%3A736ebbef220e96347f55b3ce49cb7490&seq=1#page_scan_tab_contents (site consulté le 25 novembre 2018).

5. Clément, Anne-Marie, « Expériences de la discontinuité dans le recueil de proses narratives »,in *Le recueil littéraire, pratiques et théories d'une forme,* sous la direction d'Irène Langlet, Rennes, PUR, 2003, p. 165-176.
6. Degroult, Nathalie, « Concerto à la mémoire d'un ange by Eric-Emmanuel Schmitt », *The French Review*, vol. 84, No. 6/2011.
7. Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, éd. Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993.
8. Meyer, Michel, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, éd. Albin Michel, 2004.
9. Ozwald, Thierry, *La nouvelle*, Paris, éd. Hachette, 1996.
10. Schmitt, Eric-Emmanuel, *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, éd. Albin Michel, 2010.
11. Schmitt, Eric-Emmanuel, *Journal d'écriture*, Paris, éd. Albin Michel, 2010.
12. Schmitt, Eric-Emmanuel, *La rêveuse d'Ostende*, Paris, éd. Albin Michel, 2007.
13. Schmitt, Eric-Emmanuel, *Les deux messieurs de Bruxelles*, Paris, éd. Albin Michel, 2012.
14. Schmitt, Eric-Emmanuel, *Odette Toulemonde et autres histoires*, Paris, éd. Albin Michel, 2006.

Sitographie :
1. http://www.europe1.fr/culture/eric-emmanuel-schmitt-jai-mes-histoires-dans-la-tete-pendant-des-annees-3442190
2. https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-nouvelles-odette-toutlemonde-et-autres-histoires.html
3. https://www.jstor.org/stable/41151767?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Nathalie&searchText=Degroult&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DNathalie%2BDegroult&refreqid=search%3A736ebbef220e96347f55b3ce49cb7490&seq=1#page_scan_tab_contents
4. https://www.lexpress.fr/culture/livre/eric-emmanuel-schmitt_813069.html
5. http://www.europe1.fr/culture/eric-emmanuel-schmitt-jai-mes-histoires-dans-la-tete-pendant-des-annees-3442190
6. https://www.fabula.org/lht/

# DUMITRU ŢEPENEAG – THE ROLE OF THE IMAGE IN THE ONIRIC DISCOURSE

**Iuliana Oică**

**PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract:The paper follows the way Dumitru Ţepeneag's narrative prose brings to the lecturer's attention a labyrinthic universe, in which the characters are constantly moving, becoming actors of the inability to overcome evil, to escape an anost life.Narrator builds dynamic epic structures and the reader gradually discovers a world that has lost its order.In an oniric vision, the writer reconfigures, through different symbols, the desire to transgress the (self) imposed boundaries, canceling the boundary between life and death, making everything ambiguous and reversible.Dumitru Ţepeneag's narrative discourse manifests itself as an adventure in a world, sometimes disturbed, in which time does not flow uniformly.*

*Keywords:pictorial, dream, image, lucidity, labyrinth.*

*Argument*

Premisa acestei lucrări, care se vrea un demers comprehensiv, constă în receptarea onirismului, (re)configurarea raportului realitate – vis, căci actul ficţional transfigurează artistic lumea, devenind un spațiu al metamorfozelor. Atenția noastră se va opri asupra onirismului văzut ca o normă estetică intransigentă, întrucât textele produse de onirici conțineau – aluziv și metaforic – aspecte ce trimiteau la societatea totalitară, dar netolerate de către cenzori. Libertatea culturală apărută, din rațiuni politice, la începutul deceniului șapte, a fost una de suprafață, iar diversitatea de stiluri conduce inevitabil spre orizonturi literare de neconceput pentru puterea comunistă. Totuși, onirismul propune o paradigmă estetică înscrisă, prin spiritul de opoziție, în tendința generală de ieșire din canoanele ideologiei constrictive, dar și în dorința de a se racorda, prin spiritul novator, la fenomenele artistice europene.

Grupul oniric se conturează într-o perioadă literară și ideologică în care o nouă mișcare de avangardă nu ar fi reușit să suscite interesul, întrucât nu ar fi putut să aducă nimic inedit. Cei doi temerari, Dumitru Ţepeneag și Leonid Dimov, încearcă să traseze o altă direcție literaturii române, în concordanță cu ideile europene cunoscute. Prin spiritul de frondă, mișcarea onirică a devenit treptat un instrument al schimbării, al poziționării împotriva curentelor vremii, prin impunerea unor formule de creație nerecunoscute de regimul politic din epocă. Scriitorii onirici valorifică modele estetice anterioare, dar încearcă să aducă un suflu nou prin modul inovator de a-și construi discursul literar, de a se raporta la realitate, prin distrugerea tiparelor literare.

Este adevărat că onirismul estetic face apel la visul ca o *gnoză*, într-un mod diferit față de romanticii creatori ai unui simbol al visului prin care „un spirit, dornic să părăsească aparențele pentru a atinge Ființa, încearcă să exprime aneantizarea lumii sensibile"[1]. Romanticii nu se arată deloc încrezători în realitate și de aceea lumea lor este visul la care apelează pentru a oferi un sens existenței. Ca mijloc de îmbogățire, experiența onirică îi conduce spre unitatea vieții, îi ajută să descopere universul în mișcarea sa fundamentală, să

[1]Albert Béguin, „Explorarea nopții. Metafizica visului", în *Sufletul romantic și visul*, Traducere și prefață de D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970, p. 129.

rătăcească în strălucirea veşniciei. Vremea ameninţătoare a finitului se estompează, totul se metamorfozează necontenit prin sentiment, prin imagine şi magie verbală, întrucât cel care visează se sustrage din spectacolul vieţii. Suprarealiştii investighează teritoriul dintre vis şi realitate, utilizează metoda de cunoaştere a sinelui, operele lor având un caracter deschis, fragmentar şi oferind un mod bulversant de cunoaştere – „tot atâtea forme de afirmare a libertăţii absolute a eului în raport cu constrângerile interioare sau exterioare”[2]. Tehnica suprarealistă de alcătuire a imaginilor nu mai are ca sursă de inspiraţie transformările naturii, ci formele de expresie ale culturii, iar metoda onirică recuperează zonele neexplorate prin „intensificarea halucinatorie a realului, prin forţarea acestuia să se ofere ca un obiect la fel de real ca realitatea visului”[3].

*Imaginea– realitate visată*

Scriitura oniricilor apelează la imagine ca o formă alternativă de a crea structuri insolite, fără a reproduce în mod brutal realitatea. Este adevărat faptul că Gaston Bachelard pune problema reprezentării imaginilor provocate de o anumită putere creatoare onirică la contactul cu aspectele materiale, reale, concrete. Lumea ficţională de tip oniric se construieşte prin apelul la imaginile regăsite în conştiinţă, dar eliberate de sub imperiul realităţii claustrante. Imaginea devine un act de a construi, nu o reprezentare fotografică a conştiinţei, ci mai degrabă o căutare a libertăţii prin depăşirea limitelor impuse de raţiune. Procesul imaginativ conturează o altă realitate, ce integrează experienţe exterioare şi interioare ale lumii, dar şi simboluri ale universului lăuntric. Dacă la romantici, imaginea era strâns legată de visul nocturn, cel care scăpa domeniului conştientului, iar imaginile onirice presupun o realitate suprasensibilă şi o forţă creatoare ce redă structurile invizibile ale lumii.

Conform opticii romantice, omul trebuie să se contemple pe sine pentru a ajunge la cunoaşterea analogică a lumii, lucru posibil doar prin abandonarea în voia ritmurilor naturii, prin contopirea cu universul ca *unitate mistică*, prin sustragerea din timpul exterior. Omul e dator să regăsească unitatea pierdută, să coboare în vis pentru a deschide poarta spre adevărurile esenţiale, să distrugă limitele individualului. Pentru romantici, lumea visului este infinită, plină de taină, de frumuseţe, de putere, cu care universul real se interferează, îmbogăţindu-se cu semnificaţii şi adevăruri fundamentale. Operele romantice sunt încărcate de imagini pline de reminiscenţe onirice, reprezentând o întoarcere la sursă, o aventură în timp şi în spaţiu, deşi visul poate deveni o capcană a sufletului însetat de absolut. Prin vis, romanticii caută un dincolo, o posibilitate a unei comuniuni cu natura întreagă privită ca limbaj al Divinităţii, o cale de regăsire a unităţii pierdute şi o modalitate de a scăpa de nelinişti sau de obsesii. Lumea visului naşte idei şi sentimente, împrăştie culori magice asupra realităţii vizibile, devenind un simbol al existenţei ideale prin pierderea individualităţii reale.

Pentru a identifica procesul de construcţie referitor la imaginea onirică, trebuie să prezentăm câteva aspecte privitoare la vis ca punct de plecare, căci universul creat este o structură analogă, nu o evadare din realitate. Visul oniricilor nu rămâne doar un ansamblu de imagini, ci devine un reper compoziţional: „Oniricul nu exclude câtuşi de puţin realul. Ba chiar are nevoie de el. Trebuie spus, înainte de toate, că elementele constitutive, de bază, toată configuraţia, onirismul estetic (structural) şi le ia din realitate, nu din vis. Din vis nu ia decât legile pe care le aplică acestor elemente”[4]. Dacă suprarealiştii se aflau în căutarea insolitului din spaţiul cotidian pentru a concepe, în operele lor, o lume asemănătoare visului, asumându-şi astfel anumite stări de conştiinţă, scriitorul *oniric* creează, în stare de luciditate, scenarii de tot felul, o altă lume care se doreşte a fi propriul univers: „eu nu povestesc un vis

[2]Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004, p. 19.
[3]*** *Avangarda literară românească*. Antologie de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Pontica, 2006, p. 48.
[4]Dumitru Ţepeneag, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuţ, urmate de o Addenda*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2003, p. 141.

(al meu sau al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analoagă visului”[5]. Leonid Dimov consideră că „strămoșii literaturii onirice au fost romantismul și suprarealismul”[6], iar obiectul acestui tip de a crea rămâne nu visul în mod exclusiv, deși acesta îngăduie o diversitate de stiluri, ci „întreaga realitate din care visul este o apreciabilă și – mă rog – stranie parte”[7].

Să nu uităm că visul are în Egiptul antic un sens premonitoriu, fiind considerat un element al lumii interioare, menit a arăta omului calea spre lumea exterioară. Mai apoi, ca fenomen psihologic, visul se produce în timpul somnului și scapă de sub controlul voinței sau responsabilității individului, pentru a deveni „o succesiune de imagini, îndeosebi vizuale, care apar în cursul somnului, imagini care le continuă mai mult sau mai puțin coerent pe cele din starea de veghe”[8]. Prin vis, se regăsește un timp pierdut, se conturează un univers imprecis, fără contururi sau limite, pe care visătorul îl creionează, cu care se identifică chiar la modul activ, dovedind gândire simbolică.

Visul dezvăluie lumea subconștientului, structura de adâncime a vieții interioare, amestecă gânduri și sentimente din existența conștientă a omului, adună imagini ale realității care se transformă în simboluri. De aceea, Sigmund Freud le numește *resturi diurne,* apoi le conferă o formă *energetică*, fiind strâns legate de acea „dorință nesatisfăcută în starea de veghe”[9]. Câteodată, visul readuce o amintire încărcată de emoții sau o activitate dinamică dintr-un timp trecut sau selectează anumite evenimente din viața diurnă într-un „sistem de semnificație care scapă conștiinței”[10]. Limbajul visului este, pe bună dreptate, intraductibil, construiește individul din interior, folosește diferite căi de înțelegere/ decodificare, transformă ideile în imagini care se deschid spre lumea sinelui. Gândirea de tip oniric sintetizează relația dintre individ și lume, iar frânturile de visau menirea de a-l împăca pe om cu el însuși, de a-l sustrage din realitatea imediată, de a-l determina să călătorească într-o lume paralelă.

Analizând structurile onirice, psihanaliștii opinează că lumea visului este, în consecință, un alt univers, predominat de logica afectiv-emoțională, întrucât cel adormit este convins că totul se petrece în realitate: „Toate visele sunt rodul unei atare transpoziții simbolice a realului, prin intermediul unor scheme formale”[11]. Implicând memoria care produce secvențe preponderent vizuale, visătorul, în calitate de subiect al viselor sale *treze* și totodată ireale, croiește imagini dinamice aflate adesea în planuri disparate, astfel încât nu pot fi redate la nivel verbal după trezire. Dacă Aristotel considera visul o acțiune mentală a sufletului insului adormit, Sigmund Freud percepe visul ca pe o destăinuire camuflată, iar C.G. Jung îl apreciază drept un element specific zonei inconștientului, dar manifestat în conștient. În viziunea lui Bergson, visul îndeplinește multiple funcții: morală, terapeutică și salvatoare, fiind orientat spre o finalitate.

Lumea lăuntrică a ființei umane trebuie „să încerce să pătrundă mereu mai adânc, nu într-o lume ideală, ci în realitatea propriei lumi. Visul, dacă te lași în voia lui, te poate duce la nebunie și la pierderea individualității reale”[12]. Existența celor două lumi, cea reală, cu toate dificultățile ei, și cea ideală, spațiu al evadării și simbol al existenței ireale, a suscitat dintotdeauna imaginația autorilor, pentru că limbajul visului este imaginea transpusă în simboluri, asemenea miturilor. Din perspectivă psihanalitică, Sigmund Freud a susținut ideea

[5]*Ibidem*, p. 26.
[6]Dumitru Țepeneag, „În căutarea unei definiții”, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 27.
[7]*Ibidem*, p. 256.
[8]Dr. R. Floru, *Somnul şi visele*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 85.
[9]Liviu Popoviciu, Voica Foișoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filosofie*, București, Editura Univers, 1994, p. 142.
[10]*Ibidem.*
[11]Ion Biberi, *Visul şi structurile subconştientului*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 153.
[12]Albert Béguin, „Explorarea nopții. Metafizica visului”, în *Sufletul romantic și visul*, *op. cit.*, p. 135.

că „visul este *via regia* (s. a.) spre inconştient”[13], iar cauza visului o reprezintă dorinţa aşa cum realizarea acesteia vizează conţinutul visului. În aceeaşi ordine de idei, visul devine o încercare de îndeplinire a dorinţei refulate în inconştientul personal: „Visul prezintă o anumită stare de fapt aşa cum mi l-aş dori eu: *conţinutul lui este deci împlinirea unei dorinţe, motivul lui este o dorinţă* (s. a.)”[14].

Tot în manieră psihanalitică, C.G. Jung defineşte visul la modul metaforic, vizând mai ales caracterul său prospectiv, întrucât „este o mică uşă ascunsă în lăcaşul cel mai lăuntric şi mai intim al sufletului”[15], strâns legat de preocupările cotidiene ale celui care visează. Visul stimulează dezvoltarea spirituală a subiectului, fiind o călătorie în sălaşul arhetipurilor ca forme instinctive, izvorâte spontan la orice individ prin acumularea unor motive religioase, mituri şi legende. Totuşi, Otto Rank considera că visul trebuie analizat din punct de vedere ştiinţific: „nu este doar un fenomen spiritual *par excellence*, dar şi cel mai mistic şi subiectiv dintre toate fenomenele mentale şi un fenomen mai cuprinzător decât visătorul însuşi, deoarece îi permite acestuia atât să se observe pe sine, cât şi să fie una cu universul”[16]. Altfel spus, psihanaliza interpretează visul sub influenţa dorinţei refulate, pentru că orice simbol al visului se integrează psihicului celui aflat în mrejele somnului. Acelaşi vis determină tensiune individului, care nu reuşeşte să descifreze sensul imaginilor create, neputând fi supus logicii intelectuale.

Ca formă complexă de reprezentare, visul oniricilor pare a se îndepărta de visul psihanaliştilor şi devine un *model scriptural*, ce transcrie experienţele sinelui, ordonează lumea, instituie noi realităţi şi proiectează un *eu multiplicat,* construind istorii prin explorarea inconştientului. Imaginarul oniric se află în acord cu intenţia creatorului de a face vizibile *cotloanele* visului, ce conduc spre esenţa lucrurilor şi a existenţei. Fiecare construct oniric recreează lumea din perspectiva modelului legislativ al visului, descriind spectacolul cotidianului în continuă metamorfoză. Acelaşi Dimov, cu o luciditate superioară, va disocia onirismul de absurd şi inutilitate, de interpretare şi exces, de vechi şi nou, identificând patru principii ale literaturii onirice, provenite din *arsenalul visului*. Uzitând de legile visului, creatorul va realiza, în mod lucid, texte onirice din care nu lipsesc viziunea halucinatorie, evenimentele tulburătoare ale existenţei, imaginea individului *hăituit* într-o societate dezumanizantă. Din perspectiva lui Dumitru Ţepeneag, visul nu are un efect premonitoriu ca în vechime şi nici nu este o imagine simbolică cu un caracter alegoric, aşa cum considerau oamenii Evului Mediu, sau o modalitate de investigare, „o cale a revelaţiilor inaccesibile conştiinţei în stare de veghe”[17], ca la romantici.

Discursul oniric este bazat pe raportul inversat dintre om şi limbaj, iar visul evocă lumi generate de câmpurile plurisemantice ale cuvintelor. În plus, Leonid Dimov caută visul ascuns în imaginaţie, conceput de poetul oniric drept o realitate, de care nu fuge, ci pe care o invadează: creatorul poate concepe o poezie a lucrurilor, a ştiinţei şi a adevărului, având conştiinţa singularităţii existenţiale. În cazul oniricilor, se poate vorbi despre un *textualism al visului*, deoarece visul lor aduce în prim-plan o lume autonomă, având un scop productiv şi structurant la nivelul textului. Artiştii creionează noi toposuri menite să reorganizeze realitatea după regulile visului, într-un sens autoproductiv, nicidecum într-o manieră

[13]C.G. Jung, *Opere complete, IV, Freud şi psihanaliza*. Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2010, p. 191.
[14]Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*. Traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediţiei de Raluca Hurduc, Bucureşti, Editura Trei, 2009, p. 160.
[15]C.G. Jung, *Analiza viselor*. Ediţie critică, selecţie de texte, introducere şi note de Jean Chiriac, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Aropa, 2003, pp. 475–476.
[16]Otto Rank, cap. „Vis şi realitate”, în *Psihologia şi sufletul. Un studiu despre originea, evoluţia şi natura sufletului*. Traducere din germană şi cuvânt introductiv: Simona Tudor, Bucureşti, Editura Herald, 2010, p. 111.
[17]Dumitru Ţepeneag, „În căutarea unei definiţii”, în Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric, op. cit.*, p. 28.

sentimental-confesivă de tip romantic: „Onirismul structural e estetic. El mizează pe a face şi a construi, acte caracteristice artistului. Nu are pretenţia vană de a cunoaşte, de a descoperi ce există deja. Ambiţia sa e să reproducă un obiect autonom graţie unei sinteze al cărei model se află în vis. Adică să facă în aşa fel încât imaginile, care, în general, sunt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o simultaneitate. Un fel de muzică pictată, de timp fără încetare convertit în spaţiu”[18].

În planul prozei, Dumitru Ţepeneag propune ieşirea de sub influenţa canoanelor impuse de realismul socialist prin asumarea unui spirit novator, prin aderarea scriitorilor la înnoiri radicale în demersurile lor literare. Partizan declarat al sincronizării literaturii române cu cea universală, el preia din modelul francez caracterul poematic şi antirealist al textelor epice, reuşind, cel puţin pentru o vreme, să păcălească cenzura: „Totul era conceput ca un joc între adversari mai mult nedeclaraţi, din care câştigă doar cei capabili să speculeze erorile partenerului”[19]. Acelaşi teoretician şi-a construit o *suprarealitate*, în care se retrage dintr-un anumit orgoliu creator ce-l îndeamnă să exploreze tărâmuri mai puţin cunoscute. Noul tip de roman acordă, aşa cum preciza însuşi Ţepeneag, o importanţă deosebită descrierilor de tip cinematografic, evidenţiind detaşarea contemplatorului, care percepe realitatea dintr-o perspectivă neutră: „subiectul, refuzând a se întreba cu privire la sensul lucrurilor din jur, pierde fatalmente controlul acestora, înstrăinându-se de ele irevocabil”[20].

Noul Roman se sincronizează cu modificările aduse lumii de către societatea de consum, de tip capitalist, care separă conştiinţa insului de obiectele create. Dacă, în proza clasică, descrierea era limitată la construirea unor peisaje, portrete sau edificii, având scopul de a imobiliza acţiunea, în cazul scriiturii onirice, aceasta capătă funcţii nelimitate. Cititorul nu mai poate sări cu uşurinţă peste paginile rezervate descrierilor, deoarece riscă să piardă semnificaţia fundamentală a textului sau să nu surprindă planurile narative – esenţiale pentru înţelegerea operei. Caracterul de *antiroman* este dat de această *descripţie narativă* cu rol integrator, care „pune în lumină distanţa mai mare sau mai mică a eului perceptor faţă de realitate, ea conferă nota caracteristică a unui unghi de vedere, ea contribuie, în ultimă instanţă, la opacizarea, relativizarea sau descifrarea realităţii enigmatice”[21]. Mediul ambiant devine un spaţiu claustrat şi obscur, în care eul traumatizat traversează o stare permanentă de confuzie, fiind incapabil să atingă ţinta propusă.

Se vizează transferul de planuri ce amplifică starea de buimăceală, fără a explora psihologia personajului aflat într-o perpetuă reverie maladivă. Criza de conştiinţă a personajelor este axată pe un moment-limită din existenţa aparent banală situată între imaginar şi real, într-un prezent continuu. Această artă a privirii înregistrează instantanee dintr-un loc enigmatic, din jocul obiectelor care formează un decor sugestiv sau un simbol al existenţei umane puse sub semnul îndoielii. Alain Robbe-Grillet precizează rolul personajului în cadrul *noului roman*, care nu poate fi doar un simplu actant, dar nici un erou: „Caracterul îi dictează acţiunile, faptul de a reacţiona într-o manieră determinată în faţa fiecărui eveniment”[22]. Privite ca nişte *păpuşi de ceară*, personajele nu pot fi desprinse din universul fictiv căruia îi aparţin, dar pot fi simple figuri decorative, purtători de cuvânt ai autorului, subiecţi ai unor acţiuni care percep lumea într-un mod aparte. Textul se naşte treptat, parcă ar fi visat, prin reordonarea elementelor lumii reale, fără a utiliza metoda transpunerii în ficţiune

[18]Dumitru Ţepeneag, „Dialog marginal: D. Ţepeneag – Laurenţiu Ulici”, în Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Onirismul estetic*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2007, p. 166.
[19]Marian Victor Buciu, *Ţepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 13.
[20]Ovidiu Morar, „Suprarealismul redivivus? Onirismul structural”, în *Suprarealismul românesc*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2014, p. 465.
[21]Romul Munteanu, „Neoromancierii şi arta descripţiei”, în *Noul roman francez. Preludii la o poetică a romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, pp. 141–142.
[22]Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*. Traducere şi note: Vasi Ciubotariu, Prefaţă: Ioan Pop-Curşeu Bucureşti, Editura Tact, 2007, p. 31.

a fluxului visului. Miza onirismului este de a oferi cititorului oportunitatea de a se construi pe sine drept creator, fiind un spectator activ care încearcă să desluşească regia onirică.

Omul dezorientat, fără o identitate precisă, cutreieră acest univers labirintic, se confruntă cu anumite obstacole, viaţa lor interioară fiind similară celei exterioare încărcate de incertitudini. Cuprins de anxietate, în mijlocul unui spectacol traumatizant, subiectul devine obiect al unei realităţi confuze, martorul ascuns al sinelui, dovedind adesea o curiozitate cel puţin ciudată. Totul este fixat sub zodia ipotezelor, privirea naratorului înregistrează gesturile ambigue ale personajelor transformate în obiecte ale unui univers reificat. Neputinţa de a-şi asigura dominaţia faţă de societatea degradantă îl transformă pe individ într-o *foaie matricolă*, reducându-l la „rolul unui vas comunicant de transmisie al unui flux psihic”[23]. Naratorul îşi ascultă personajele, dar le transformă în materie de studiu, proiectându-le într-un context spaţio-temporal discontinuu. Omul bântuie aceleaşi coridoare labirintice, este atins de slăbiciuni, se simte ameninţat de maladii necunoscute, devine sensibil în faţa spectacolului mundan, situându-se mereu într-un timp al confuziei.

*Concluzii*

Literatura onirică presupune o certă luciditate, deţinând controlul asupra stărilor: „acest eu din vis este pentru eul creator (din starea de veghe) esenţial un străin, aflat faţă de primul într-un raport de incompatibilitate funciară şi această dublă alienare învăluie realitatea percepută într-un halo misterios şi impenetrabil”[24]. Dacă Dimov admite influenţa romantismului şi suprarealismului asupra onirismului, Ţepeneag neagă clar metoda suprarealistă şi scriitura fantastică de tip romantic. Astfel, onirismul estetic se opune liricului străbătut de limbajul metaforizat, ce refuză dicteul automat, robia inconştienţei şi a incoerenţei, pentru a cultiva ambiguitatea.

Visul, ca şi starea poetică, nu sunt transmise în mod coerent, întrucât ele pot fi doar (re)constituite: în vis, totul se petrece la nivelul senzaţiilor vizuale. Literatura oniricilor pune în scenă visul *textualist* ca formă inedită de reprezentare a experienţelor lăuntrice, făcând posibilă transformarea universului real într-o lume *analogă* celei reale. De altfel, visul de tip textualist reprezintă un element cheie al demersului interpretativ care evidenţiază concepţia estetică a celor doi teoreticieni. Viziunea lui Dumitru Ţepeneag asupra modului de a crea potrivit formulei onirismului estetic este legată în mod clar de începuturile acestei mişcări literare. Arta onirică devine etică şi spiritualistă, fără a fi accesibilă ştiinţei, preluând visul ca model hermeneutic: „poezia ţine de o încrengătură esenţială a fiinţării. Realitate. Vis. Abstracţiune”[25].

Dincolo de afinităţile mai mult sau mai puţin recunoscute, oniricii îşi obiectivează sentimentele şi senzaţiile, poezia este privită ca un univers ce merită explorat, iar proza experimentează diverse moduri de scriitură. Textul oniricilor este unul de tip autoreferenţial, uimind prin minuţiozitatea descrierilor, prin caracterul vizual al imaginilor insolite, conturând un loc fantomatic în care personajele şi situaţiile se multiplică la infinit. Această realitate analogă celei din vis este populată de personaje care îşi pierd identitatea la fel de uşor cum se schimbă perspectivele narative, planurile temporale. Programul teoretic al oniricilor se constituie ca un *model creator*, în care visul se inventează şi se bucură de o maximă libertate din punct de vedere ontologic, dar şi stilistic. Cuvintele devin instrumente ale creatorului, pe

[23]Romul Munteanu, „Noul roman şi ipostazele personajului”, în *Noul Roman Francez. Preludii la o poetică a romanului*, *op. cit.*, p. 169.
[24]Ovidiu Morar, „Suprarealismul redivivus? Onirismul structural”, în *Suprarealismul românesc*, *op. cit.*, p. 564.
[25]Dumitru Ţepeneag, „Fantasticul şi graniţele sale”, în Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Onirismul estetic*, *op. cit.*, p. 226.

care le mișcă după propria voință: „Acum, oniricul visează scriind. Visul începe odată cu textul”[26].

Această lucrare a urmărit modul în care imaginile visului invadează realitatea, reconfigurează imaginar existența, textul fiind liber în sine, scriitura edificând – printr-un proces de dislocare – o lume posibilă: „Fantezia descompune întreaga creațiune și, cu materialele îngrămădite și dispuse după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă”[27]. Dacă romanticul visa continuu, cu ochii larg deschiși, recreând trecutul, suprarealistul transpunea estetic și textual experiențe ce revelau trăirile din planul inconștientului, oniricul *face* vise ca și cum ar visa, invadând treptat realitatea deconcertantă.

## BIBLIOGRAPHY

1. Opera

Țepeneag, Dumitru, *Clepsidra răsturnată. Dialog cu Ion Simuț, urmate de o Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003

2. Referințe critice

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul* (Eseu despre romantismul german). Traducere și prefață de D. Țepeneag, Postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970

Biberi, Ion, *Visul şi structurile subconştientului*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013

Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998

Dimov Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997

Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007

Duda, Gabriela, *Literatura românească de avangardă*, București, Editura Humanitas, 2004

Floru, Dr. R., *Somnul şi visele*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968

Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor* (traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc), București, Editura Trei, 2009

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne* (în românește de Dieter Fuhrmann), București, Editura pentru Literatură universală, 1969

Jung, C.G., *Analiza viselor* (Ediţie critică, Selecţie de texte, introducere şi note de Jean Chiriac), Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Aropa, 2003

Jung, C.G., *Opere complete, IV, Freud şi psihanaliza*. Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2010

Munteanu, Romul, *Noul roman francez. Preludii la o poetică a romanului*, București, Editura Univers, 1973

Morar, Ovidiu, *Suprarealismul românesc*, București, Editura Tracus Arte, 2014

Popoviciu, Liviu, Voica Foișoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filosofie*, București, Editura Univers, 1994

[26]Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 29.

[27]Charles Baudelaire, *Correspondances*, I, p. 386, *apud* Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Editura pentru Literatură universală, 1969, p. 53.

Rank, Otto, *Psihologia şi sufletul. Un studiu despre originea, evoluţia şi natura sufletului*. Traducere din germană şi cuvânt introductiv: Simona Tudor, Bucureşti, Editura Herald, 2010

Robbe-Grillet, Alain, *Pentru un nou roman*. Traducere și note: Vasi Ciubotariu, Prefață: Ioan Pop-Curşeu București, Editura Tact, 2007

* * * *Avangarda literară românească*. Antologie de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Pontica, 2006

# SATIRE AS AN AGENT OF SOCIAL CONTROL INANCIENT ROMAN CULTURE. LUCILIUS AND HORACE

**Roxana Maria Lazarescu**
**PhD, Universität Konstanz, Germany**

*Abstract: The aim of the present article is to demonstrate that ancient Roman satire had the power to manipulate and influence public opinion. Satire`s level of influence concerned the leading figures of Rome since the Republican times in such a high level that it became a socio-political tool in the process of influencing the electors. By making the shameful laughable and by describing socio-political conflicts, satire had the role of an agent control. This article focuses on the satires wrote by Lucilius, in the Roman Republican time, and Horace, in the time of Augustus` Empire. The moral, social, cultural, and political problems are all debated in the satire, making it a complex genre with many levels of influence. The relationship between the genre of satire and lex per saturam lata, a law which contained distinct regulation at once, can demonstrate satire`s multipurpose content. This flexibility and multiuse of satire in times of ancient Rome underlines the power that resides in invective and lampooning. The power and efficacy of satire resides in the fact that it has, by means of laugh and lampoon, the capacity to promote, propagate, sustain or denigrate certain socio-political amendments. In consequence, this article seeks to demonstrate that satire represented a powerful tool in the hands of Roman leading classes, while the author had the position of a socio-cultural influencer.*

*Keywords: satire, law, invective, lampoon, influencer*

The relationship of poetry to the state and politics represents a delicate matter, while satire in concentrating on morals and ethics. Different spheres of Roman culture and politics are recalled in the whole process for the satirist to gain acceptance and convince. While trying to persuade the general opinion, satire reflects the system of relationships that governs a culture. This system of relationships is described by political, economic, and legal aspects. By these means it has access to power and, consequently, it has legal retribution, as Robert C. Elliott is affirming: ``We know that Horace in his gingerly consciousness of the delicate line he had to draw was justifiably worried over legal retribution`` (Robert C. Elliott, *The power of satire*. *Magic, ritual, art*: 261)[1]. In the same order of ideas we may state that satire implies both the quality of a citizen and of a writer in the big spectrum of literature and history. By critiquing the society in which he lives, the satirist complains and objects to the legal topics: failures of law (implies the problems of society), legal control or means of displaying power in the public domain[2].

Regarding the public status of a literary text, here in the case of *satura*, I can start its analyzation by reflecting on genre`s name, as a first details of a wider hermeneutical process. The origin of the name`s genre, *satura*, has numerous and various explanations, but due to the fact that they don`t serve to the disambiguation of article`s purpose they were left aside. Consequently, without wanting to reiterate the theories that are seeking to evoke the origin of

[1]Robert C. Elliott, *The power of satire*. *Magic, ritual, art*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1970.
[2]In this respect, three satires are emphasizing the subject: Juvenal`s 13th Satire, Horace, *Sermones*, 2.1. and Lucian`s *Dialogue of the Dead*.

the ancient satire, I may relate my article to the connection that it is made between Roman *satura* and *lex per Saturam.* I am intending to demonstrate, by using the examples of Lucilius and Horace, that satire was in a strong relation with the law since it`s very beginning. In the context of early Roman society the complexity of lampoon and invective was indicated by its relation with law. In that manner, abusive attacks were made and considered as a injurious act on a person`s reputation. This action was condemned by the Twelve Tables[3]:

``1.a. – Whoever enchants by singing an evil incantation …

1.b. - … If anyone sings or composes an incantation that can cause dishonour or disgrace to another … he shall suffer a capital penalty.``(*Table VIII, 1a-b*)[4]

The reason that stays beyond the law must be in accordance with the effect of a public manifested judgment (written or spoken). Roman law prohibited *mala carmina*, abusive and defamatory poems, among which we can recall satire, because we can find in its verses an intention to ridicule and bite an opponent.

The satiric discourse urges to denounce evil, without hesitating to proclaim that this irrational feeling (as the stoics said) makes others feel good, beginning with the author and continuing with the ones that are joining him in thinking. In other words, we may say that the satirist wants to denounce evil throughout evil, covering it with the shape of moral and ethical sense of justice. By this denunciation, the writer gets to be set among those who are public personas and are capable of influencing opinions and mentalities. Gaining the role of an influencer, the satirist works and actions are under the power of law, meaning that he must be in accordance with state`s rules. In order not to be put under silence by legal punishment or by exile, a satirist is recommended to be in accordance to a powerful politician. This is probably the way in which a satirist adheres to a literary circle. My thesis here is that a Roman satirist could not be against the most powerful men without having the support of another. In other words, it becomes a fight of power by means of literature`s influencing tools. Following the same path, it can be stated that a satirist has a bivalent role and position into the society of ancient Rome[5]: the attacker and the defender.

The two paradoxical position of the satirist: attacker and defender are to be seen in the same satirical discourse. Lucilius, and later on Horace, had used rhetorical techniques[6] having in mind a similar scope: to promote the policies of one person and create him an appreciable image. Comparison was constructed by the axiom good-bad, as were the political discourses produced, in order to create a favourable image. In the following example, Agrippa and Atride are described indirectly in opposition with the new rule of Octavian:

Scilicet ut plausus, quos fert Agrippa, feras tu,
Astuta ingenuum vulpes imitata leonem ?
-Ne quis humasse velit Aiacem, Atrida, vetas cur ?
-Rex sum – Nil ultra quaero plebeius – Et aequam
Rem imperito ; ac sicui videor non iustus, inulto
Dicere, quod sentit, permitto – Maxime regum,

[3] This legal code had been framed since the beginning of the fifth century B.C. Cicero in *De Republica* (IV.12), Festus (196.12), and St. Augustin, quoting Cicero, in *City of God and Christian Doctrine* (II.9), are speaking about the those laws that impose the death penalty, in every case is mentioned the 8th Table, 1a-b. A similar law existed in Athens, but the Greek references are unsatisfactory in order to make a comparison (it is mentioned by Varro, and Horace, *Epistles*, II.1:152-5 )

[4] The quotations from The Twelve Tables and from Lucilius` works are given from Loeb edition: Page, E.T., Capps, E., Rouse, D.H.W., (eds.),n*Remains of Old Latin*. III. Lucilius. The Twelve Tables, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press, 1938.

[5] When making this statement I am referring to the satirical work of Lucilius, Horace, Persius, Juvenal, Petronius, Varro, and Lucian.

[6] Lucilius refuses the fantastic element of literature, considering truth a major issue that could not be left aside. In this respect, he describes the quotidian life, where the main themes are the political life (a fight where everyone has an adversary), moral and ethical aspects of life etc.

Di tibi dent capta classem reducere Troia (Horace, *Sermones*, II, III: 185-191)[7]

A similarity, in means and intentions, can be made between the campaigns organized by the consul Q. Caecilius Metellus Macedonicus against Tiberius, and the attack of the writer Lucilius against the same Metellus Macedonicus. Both were building up a discourse in order to gain popularity for themselves, as in the case of Mettelus Macedonicus, or for a friend, as in the case of Lucilius, who was attacking in order to please Scipio Aemilianus. It is worth noting that they were usually at odds with each other and they were trying to denunciate the actions of the opponent. Plutarch is writing about a speech of Mettelus Macedonicus against Tiberius Grachius (Plutarch, *Tiberius Grachius*, 14.2), and also does Cicero (Cicero, *Brutus*, 81; Cicero, *De amicitia*, 41), fact which proves the notoriety[8] gained by consul`s discourse in the political fight between the two of them[9]. Additionally, Cicero mentions that Metellus Macedonicus was the leader of the *obstractores et invidi Scipionis* (Cicero, *Republic*a, I.31), but he respected his image and took care of his funeral, ordering his sons to transport the corpse to the crematory pyre. Due to the political rivalry, Lucilius, as a close friend of Scipio, attacked Metellus Macedonicus. The censor`s stern admonitions on the importance of marriage and raising children should have disturbed Scipio Aemilianus, who failed to have an exemplary family, and Lucilius felt that he could use Metellus discourse against him: ``Men provide this irksomeness and hardship for themselves of their own accord – they get wives for beget children, so that for their sake they may do all this that I`ve said `` (Lucilius, XXVI: 644-645) and following ``*Delirare* means to depart from the straight line … - Wherefore do I go off the rails and do the duty of a man eager for children.`` (Lucilius, XXVI: 646). Metellus discourse on the necessity of having a family in order to be a goof man and an exemplary citizen is reduced by Lucilius to an opportunistic intention: man has a wife in order to have children. In this sharp and wicked statement, the satirist is underlining the opportunistic view of some influential Romans` life, indirectly to the remark made by Metellus Macedonicus, considering that it is not mandatory to have a wife if you have it only to expand the family and give heirs. The general tone is given by the subject *homines*, where the allusiveness could be easily tracked by the contemporaneous audience (as is to be seen by the notoriety gained by Metellus Marcellus speech). But why is this lampoon not directly addressed? Two justifications can still be found: the satirist doesn`t want to fall under the incidence of the law by being accused of denigrating the consul`s public image (*Lex XII Tabularum*, *Table VIII*, 1a-b) and, in the same time, he intend to persuade and influence the public opinion by suggesting (through this subversive statement) that man doesn`t have to have a family in order to be a complete and reliable Roman citizen. Consequently, we may imply that Lucilius` aim is to protect and create an appreciable public image of Scipio Aemilianus. In this manner, the topical subject gets to be a universal one and the indirect attack on the Roman consul Metellus Macedonicus could be turned into a socio-ethical matter regarding the civil status of a person. The necessity of having a wife, a family in extension, becomes an ethical issue that needs no to be corrected by means of laughter[10]. Considering that merits and achievements were in a high need of public recognition, as Harriet I. Flower is also stating:

[7] The quotations from Horace works are given from the following bilingual edition: Horatius, *Opera Omnia*, 2 vol, Ediție Critică, ediție îngrijită, studio introductive, note și indici Mihai Nichita, București: Editura Univers, 1980.

[8] Metellus` speech to the senate was recited by Octavian Augustus almost a century later (Suetonius, *Augustus*, 89.2; Aullus Gellius, *Noctes Atticae*, I.6.1-7).

[9] Around 139 BC, Metellus Macedonicus and Scipio Aemilianus had fallen out over some political issue, but their fight was only political and Metellus Macedonicus.

[10] Laughter is used in order to implement a way of thinking, mainly because its capacity of being captivating and popular.

``In typically Roman fashion, merit needed to be publicly recognized and the names of leaders needed to be made known to their fellow citizens. Spectacle and public self-representation were as important to the Roman officeholder as to any modern politician seeking election for himself or public support for his party.`` (Harriet I. Flower, *Spectacle and political culture in the Roman Republic*:380)[11]

It is suggestive that the Roman political elite was regarded in terms of publicity or of its public profile. This public image was constructed in various ways, throughout which we can recall the spectacles that could have been displayed in forms of theatre or in public readings, as well in the religious manifestation (i.e. funerals and public celebrations). Hence, spectacle depicted the Roman life and the political power[12] in a way that was essentially didactic and influential for its citizens. The achievement of spectacle is sought also by satire, who was introduced into the Roman public life since the time of Republic[13].

The satires written by Lucilius, friend of Scipio Aemilianus and a member of his intellectual circle, represents one of the first intentions to ridicule an opponent by means of versification. Personal reflections (ethical, cultural, and political) are transgressing the borders and become a public criticism meant to change opinions. One of the main techniques of *persuatio*[14] is to make the auditorium think that he is a privileged one (learned, educated, and exquisite):

``Cicero: Lucilius, a learned and witty man, used to say that he wished to be read neither by the very learned nor by the very unlearned, on the ground that the one kind would understand nothing of him , and the other kind would understand perhaps more that he did himself; of whom he went so far as to write`` (Lucilius, XXVI:635)

On this ground, Lucilius` poems are foreshadowing Horatian satire, as Elaine Fanthan was previously stating: ``Lucilius` later hexameter satires mixed political invective with literary rhetorical parody`` (Elaine Fanthan, *Literature in the Roman Republic*: 333)[15].

The *exemplum* of Lucilius was later indicated by Roman authors who were trying to justify the urge of freedom speech and a harsh language. Along with Horace, Seneca and Persius[16] were later on referring to the satires written by Lucilius. Paying respects to *mos maiorum* in a culture of spectacle expresses the need to defend and validate a judgement, ideology or a method of expressing an opinion. In the particular case of Horace, we tend to believe that the satirist is using the example of his predecessor, Lucilius, to justify his discursive technique in terms of lampooning and invective: Fuerit Lucilius, inquam/ comis er urbanus, fuerit limatior idem,/ quam rudis et Graecis intacti carminis auctor/ quamque poetarum seniorum turba (Horatius, *Sermones*, I.X.64-68) or

Quid? Cum est Lucilius
ausus primus in hunc operis componere carmina morem
detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora
cederet, introrsum turpis : num Laelius aut qui
duxit ab oppressa meritum Carthagine nomen (Horatius, *Sermones*, II. I: 62-66)

[11]Harriet I. Flower, *Spectacle and political culture in the Roman Republic*,p. 380 in Harriet I. Flower (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
[1212] The political power is a part of the public spectacles because it has the power to restrict, by means similar to censorship.
[13] Cicero in his *Brutus* notes that poets like Ennius, Naevius and Livius Andronicus had the power to manipulate public opinion by using rhetorical and literary tools. For example, Ennius rewrote the Roman literary history by denigrating the achievements of its predecessors. With the same aim, he doesn`t neglect politics and he celebrates Fabius Cunctator, Pyrrhus and Appius Claudius (ROL I, 183-200, 268-286; 360-364). In this comparative manner, he depicts a beneficial image of the present.
[14]Different modes of persuasion (such as *logos* and *pathos*) are used to describe and question the Roman society.
[15]Elaine Fanthan, *Literature in the Roman Republic*, p. 333 in Harriet I. Flower (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
[16]*Exempli causa*: Seneca, *Epistle* 6; Persius, I.1-2.

Their aim is similar: to convince the audience (magistrates, *nobiles*, elite – voters and influential people in general) that their versified opinion is ethically and morally justified:

Non isto vivimus illic,
Quo tur ere, modo; domus hac nec purior ulla est
Nec magis his aliena malis; nil mi officit, inquam,
Dititor hic au test quia doctior; est locus uni
Cuique suus (Horace, *Sermones*, I. IX : 48-52)

Freedom of speech is pursued by the author mainly because satire opens up ethical and political questions, meaning to disturb and influence opinions. The effect sought by the writer is to promote certain socio-political ideas, extracted from the ideology to which he adheres (mainly by the literary circle: Scipio Aemilianus` circle in the case of Lucilius and Maecenas` in the case of Horatius). The right to freely express in the public domain would have put the satire out of the law`s incidence[17], which it would not have been a desired action by the politicians. The reason can be easily deduced and it states in satire`s power to influence and conduct the public opinion in author`s desired direction, or else why have state`s assembly members thought it is important to control?

Printed words are usually suspicious and even fearful of dissent and Roman law prohibited abusive songs or poems since the days of the Roman decemvirate. Satire`s complication is the use of humour and invective, while humour influences persuasion and it can affect public opinion. As a blend of literary and political opportunity, personal circumstances, satire describes itself as an attempt to discredit an opponent (person or party), and as method to advance into a literary career. Horatius` case is relevant in this sense because he was devoted to Maecenas in order to gain literary recognition. In his first book of *Epistles* he writes that he can relate to Maecenas as patron, *rex und pater*, but now he is ready to give back his gifts, *donate reponere*, if it is necessary to preserve his freedom[18]. By making this written announcement, Horace, regardless of its longer intention, admits that his pen was bought.

Sociologists like Friederick E. Lumley and Charles R. Gruner[19] considered the problem of satire as a mean of social control and analysed its effective instrument into modern society. These types of researches help the study of ancient Roman world by giving a ground to interpret the sociological implication of a satire and its power to persuade. The role of a laughter-provoking statement (or stimuli) in persuasive discourse can be related to Horace`s political implication, where morality is a subsidiary mean, even though, is seems to be the primary auctorial intention. The verses of Horace`s second satire are relevant in this sense, because while they speak about the morality of a temperate, moderate[20], and healthy life, they are describing Octavian Augustus` politics (*in medias res*):

Accipe nunc, victus tenuis quae quantaque magnum
Afferat. In primis valeas bene; nam variae res
Ut noceant homini, credas memor illius escae,
Quae simplex olim tibi sederit; at simul assis

[17] The old Roman laws against *mala carmina* are still in effect in Walpole` England, as we are informed from Pope`s *Epistle to Fortescue*.
[18] Horace, *Epistles*, I.7.
[19] Frederick E. Lumley, *Means of Social Control*, New York, 1925, p. 251-255; Charles R. Gruner, *Is wit to jumor what Rhetoric is to Poetic?*, Central States Speech Journal, 16:1, Routledge, UK, 1965, p. 17-22; Charles R. Gruner, *An experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 32:2, Routledge, UK, 1965, p. 149-153; Charles R. Gruner, *A further experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 33:2. Routledge, UK, 1966, p. 184-185; Gary F. Pokorny, Charles R. Gruner, *An experimental study of the effect of satire used as support in a persuasive speech*, Western Speech, 33:3, Routledge, UK, 2969, p. 204-211.
[20] The same recommendation of moderate life is made in the sixth satire (Horace, *Sermones*, II. VI) and in the eight satire, where Nasidienu`s dinner party exposes the vulgarity of a *nouveau riche* (Horace, *Sermones*, II. VIII).

Miscueris elixa, simul conchylia turdis,
Dulcia se in bilem vertent stomachoque tumultum
Lenta ferret pituita. (Horace, *Sermones*, II. II: 70-76)
or :

Quare per divos oratus uterque Penates
Tu cave ne minuas, tu ne maius facias id,
Quod satis esses putat pater et natura corcet.
Praeterea ne vos titillet gloria, iure
Iurando abstringam ambo : uter aedilis fueritive
Vestrum praetor, is intestabilis et sacer esto. (Horace, *Sermones*, II. III : 176-181).

To conclude, I may affirm that regarding the public status of a satirist, his writings are considered a subversive and conservative method of publically propagating an ideology. Society`s norms are simultaneously challenged and affirmed with the intention to influence public opinion, similar to the modern instruments of social control. Satire achieves arbitrary power in the social and political order, as Lucilius` writings were serving Scipio Aemilianus` politics and Horaces` sermones are in accordance with Maecenas and Octavian Augustus` new sociological, political, and cultural ideology.

- **BIBLIOGRAPHY**
-


- Elliott, C. Robert, 1970, *The power of satire. Magic, ritual, art*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Elaine Fanthan, *Literature in the Roman Republic*, in Harriet I. Flower (ed.), 2014, *The Cambridge Companion to the Roman Republic,* second edition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Flower, I. Harriet, *Spectacle and political culture in the Roman Republic*,in Harriet I. Flower (ed.), 2014, *The Cambridge Companion to the Roman Republic,* second edition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Horatius, 1980, *Opera Omnia*, 2 vol, Ediție Critică, ediție îngrijită, studio introductive, note și indici Mihai Nichita, București: Editura Univers.
- Lumley, E. Frederick, 1925, *Means of Social Control*, New York.
- Gruner, R. Charles, 1965, *Is wit to jumor what Rhetoric is to Poetic?*, Central States Speech Journal, 16:1, Routledge, UK,
- Gruner, R. Charles, 1965, *An experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 32:2, Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, 1966, *A further experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 33:2. Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, Pokorny, F. Gary, 1969, *An experimental study of the effect of satire used as support in a persuasive speech*, Western Speech, 33:3, Routledge, UK.
- Page, E.T., Capps, E., Rouse, D.H.W., (eds.), 1938, *Remains of Old Latin*. III. Lucilius. The Twelve Tables, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press.

# DORIS LESSING'S INNER SPACE NOVELS

**Alina-Dana Vișan**
**Lecturer, PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița**

*Abstract:We have tried to do a brief presentation of Doris Lessing's inner space novels, that is, novels dealing with their characters inner journeys by the end of which the characters are either healed from their psychological issues or they are turned into new and better human beings. After the short presentation of the three inner novels, we shall analyse only one of them, Briefing for a Descent into Hell, which is unique in Doris Lessing's creation, being the only novel having as central character a man.*

*Keywords: inner space novels, journey, outer, protagonist*

## 1. INTRODUCTION

The inner space novels reveal clearly Lessing's intention to explore, not external reality, but the world within. In the preface of *Briefing for a Descent into Hell*, the writer states that she was writing a work of "inner space fiction" because "there is never anywhere to go but in".

The inner-space novels share a sick society whose individuals need to discover meanings in their lives. In *The Summer Before the Dark*, catastrophe can be averted by reducing the pressure created by gender roles, and thereby creating true equality. *The Memoirs of a Survivor* and *Briefing for a Descent into Hell* feature characters who function in multiple levels of consciousness. This consciousness allows them to adapt to the ever-changing universe. These characters must discover their own truth in order to recover health and wholeness. (Friedow, 2002: 118)

In *The Summer Before the Dark*, Kate Brown' s inner journey represents her search for a new identity, which is a tortured investigation of the nature of appearance and reality, an investigation into what was true and false in her roles of woman, wife and mother. She is brought by her sense of emptiness, largely induced by her husband's escapades, to seek release from these roles, to try to uncover those roots in her being from which a new vitality could grow. Kate's search is a *conscious* search for a new and final integrity. At the same time, *subconsciously*, it is a desperate attempt at establishing some sort of harmony between her old self and the new self that is painfully coming into being. (Verleun, 1985: 622)

By the end of the novel Kate has taken "a long journey" (p. 204) which is mainly an inward journey, in the course of which she repudiates the conventions that have governed her behaviour as a woman. (Greene, 1992: 306)

In *Briefing for a Descent into Hell*, Lessing pays great attention to the co-existence of multiple consciousness or realities which she craftily designed to ridicule the absurdity of what society regards as real. She explores the nature of the self and consciousness; she also presents an insight into the gulf between the "inner" and the "outer" state of mind with great emphasis on myth and archetypal pattern of experience.

In this novel, the author suggests a possible "brave new world" in a madman's "inner space." By juxtaposing Charles Watkins's "real" world and his "dream" world, the author criticizes such cultural institutions as hospitals and universities, the society in which the insane lives, the depravity, the insanity and the violence of the time which makes it

almost impossible for one to reason appropriately. The multiple realities in the novel are not just designed for narrative purposes, but to ridicule the absurdity of what the society terms "reality". (Akujobi, 2008: 19)

The crystal in the novel serves as a link of two worlds - the inner and the outer worlds. It is a symbol of man's inner thought. Charles' description of life in the solar provides an imaginary escape for the individual from the constraint of reality.

In *Briefing for a Descent into Hell*, Lessing invokes the image of the circle and square which she represents through the Mandala square, this place is in ruin and it is the place chosen for Watkins's spiritual journey which may be commenting on the author's belief that there is a connection between science and spirituality particularly in the domain of literature. C. G. Jung explains this symbol: "the use of a magic circle or mandala, as it is called in the East, for healing purposes is an archetypal idea. When a man is ill the Pueblo Indians of New Mexico make a sand-painting of a mandala with four gates. (Jung, 1995: 138)

Through consciousness, Lessing exposes the inner walkings of the human mind and in this case, one can say that consciousness is the nucleus of this journey in the novel. Lessing in this stead shares her major theme - the fragmentation of civilization and consciousness- with a great many modern writers such as William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, and William Golding. Possessing what is still too often rare for women writers. (Akujobi, 2008:19)

Lessing suggests that man must embark on voyages of self-discovery which leave him changed. The difficulties of the voyage, and also the difficulties met by one who is successful, are suggested in the "briefing" to which the title of her book refers. (Marchino, 1972: 260)

In *Memoirs of a Survivor*, Doris Lessing tries to use another Sufi metaphor-that of the two worlds-to embody the wisdom of the mystic in ecstasy, who says at the end of his spiritual journey: "I have put duality away, I have seen that the two worlds are one." (Draine, 1979: 61)

Most readers only see the survivor's three most obvious choices: joining a gang, remaining in the apartment, or slipping into a dream world. In fact, the protagonist assesses the youthful stages of her own development in two ways: she watches Emily move through the common pattern of relationship with the collective life of the city; and she explores the way that such social patterns are formed as she watches the girl's parents imprint collective attitudes on their child in a series of "personal scenes" behind the wall. (Cederstrom, 1980:121)

Unlike the aborted interior journey of Professor Watkins in *Briefing*, the protagonist is not brought back to an ordinary reality in which the cosmic harmonies are forgotten. She is a Survivor of the experience; she remembers it and lives to tell about it so that others can share the experience. As a "Survivor," she has established a new relationship to the world, a relationship based on the creation of vital lines of communication between the ego and the self. She has moved from the world in which she was not the master of her own house, through assimilation of the habits and patterns that had brought her reality to a state of collapse. Ultimately, she has achieved individuation, that condition in which her ego is vitalized by its links with a living symbolic heritage-the Presence who unites the world of time and personal with the other world of the timeless and archetypal. (op.cit, p. 131)

## *2.* Amnesia and inner journey in *Briefing for a Descent into Hell*

For the first - and only - time, the protagonist of the novel is male. Structurally, the novel is remarkableby its inversion of chronology and multiple perspectives that reinforce the subjectivity of point of view. *Briefing for a Descent into Hell* depends on a basic pattern of

theme and variations: the "theme" is Charles Watkins's deeper psychic urge to heal the schism of his present condition of self-division; the variations include his nostalgia for union and his recognition of separation, envisioned by Lessing through a series of metaphoric or symbolic journeys.

From the beginning of this work, Lessing alerts the reader to the dual schema, as well as to the underlying Sufi inflection of its meaning, by providing a context for the novel on the frontispiece: "Category: Inner-Space Fiction - For there is never anywhere to go but in." Two epigraphs - one from the fourteenth-century Sufi Mahmoud Shabistari's poem *The Secret Garden* and the other from Rachel Carson's *The Edge of the Sea* - describe the macrocosm encapsulated within a raindrop or a sand grain suspended in water. By analogy, the unnamed seafarer of the first pages of *Briefing for a Descent into Hell* is Everyman, rediscovering through the exploration of the microcosm of his own consciousness the experience of the human race.

The protagonist of this novel is self-divided. As one subsequently learns the stresses of middle age and personal problems have propelled Charles Watkins, a professor of classics at Cambridge, into a mental breakdown accompanied by a temporary loss of identity medically described as amnesia.

In *Briefing for a Descent into Hell* alternating sections correspond to both ways of perceiving the psychic crisis of the central character: from within and without his own consciousness. The first long portion is narrated primarily from the more immediate and subjective focus of the perceiving consciousness, while the remaining portions are composed of letters, dialogues, and more public communications from members of Watkins's milieu and "reminiscences" provided by Watkins himself. In the first section, the doctors' evaluations are juxtaposed with the directly recorded subjective experiences of the protagonist.

When the protagonist is most awake and aware within his own mental experience, he is most deeply asleep from the point of view of the medical observers. His being is split into two modes: while his body participates in one, his mind participates in the other; they are complementary and mutually exclusive. "Inner" and "outer" spaces become metaphors in the novel of the disjunction between the mental and physical spaces that a person simultaneously occupies.

Watkins is Lessing's most identifiably "schizophrenic" character. In fact, a number of parallels can be drawn between the experiences of her protagonist and the existential phenomenology of schizophrenia proposed by R. D. Laing, not the least of which is a ten-day psychotic journey described by one of Laing's ex-patients, coincidentally named Jesse Watkins. One of Laing's central (and controversial) hypotheses is that the psychotic breakdown manifested in acute schizophrenia is a natural process of mind-healing which, if allowed to run its full course, will be therapeutic rather than destructive. (Rubenstein, 1986: 154)

The Sufis describe man's evolutionary course from the simplest form of matter through vegetable, animal, human, and superhuman states of consciousness, to the achievement of the "total perception of the external phenomenal world." Further, phenomenologists of consciousness document similar motifs in the classical experiences described throughout the centuries in mystical and occult literature, and in the more recent psychedelic (or psycholytic) drug-induced experiences. (op. cit, p. 154)

The collective unconscious manifests itself in similar archetypal images and symbols. Regardless of the catalyst, the unconscious generates patterns which, under certain circumstances, become accessible to the other layers of the psyche. That identity is central to the major motifs of *Briefing for a Descent into Hell*, the first movement of which may be read as the narrative of a spiritual, archetypal, psychotic, or even drug-induced inner journey. The

novel's symbolic meaning is represented by what is reached at the end of this journey and whether the change in consciousness has effects on the personality of the protagonist.

The first long portion of the novel has several levels of meaning. The protagonist initially finds himself "at sea". The protagonist's wanderings express other primary images, including heat, light, and circles. His "anti-clock Wise" direction and his need to experience a birth in reverse suggest the circularity of his journey backward both in time and in the development of his own consciousness as he tries to locate the centre of his being. He is the archetypal seafarer, alternately Jason, Jonah, Odysseus, Sinbad, adrift in a ship that is inhabited temporarily by a strange unearthly light (called the Crystal) that incorporates his shipmates but leaves him behind. One learns later in the novel that during Watkins's war experience he was twice the only survivor in a group of buddies; in this section he is twice left behind by the Crystal.

While the inner space journey traces the narrator's subsequent efforts to reach the Crystal again, it revises the history of life on earth. The protagonist is identified with the first living organisms emerging from the slime as they become land creatures; the psychological and spiritual parallel is the emergence of human consciousness and its growth toward enlightenment and wholeness.

Within his existential reality Lessing's protagonist accomplishes the evolutionary step from sea to land with the aid of a dolphin. Once on land, he establishes an intuitive communication with two gentle cat-like creatures who guide him over an apparent impasse in his upward climb. He arrives at what is at first an uninhabited archaic city. Later the houses are noticeably "turned inwards, to the centre," and the city itself seems to acknowledge the protagonist's presence as if also possessed of consciousness.

At first the archaic Eden-like atmosphere of the surroundings is emphasized, "as if this was a country where hostility or dislike had not yet been born." The protagonist experiences a sense of harmony and unity analogous both to the state of undifferentiated wholeness in the generic individual's personal development, and to the hypothetical primitive pre-ego consciousness in the history of civilization. However, that state is soon interrupted by the appearance of the ubiquitous "enemy" that Lessing has shown consistently as a configuration of the dark side of the mind. (op. cit, p. 157)

The protagonist feels himself under a lunar influence, a reference to the "lunacy" that his rambling monologues represent to the medical staff. On the outskirts of the city he witnesses a ritualistic bloodletting involving several male children and three females whose identities are familiar to him. He realizes that their rite destroys forever some fundamental innocence in nature by their introduction of carnality into the pure world. Just as his imagination had "invented" the city itself, *"now I understood my fall away from what I had been when I landed, only three weeks before, into a land which had never known killing. I knew that I had arrived purged and salt-scoured and guiltless, but that between then and now I had drawn evil into my surroundings, into me."(Briefing for a Descent into Hell, p. 94).* The shadow further manifests itself in two species of ugly, predatory animals – the negative counterparts of the kind beasts that had earlier guided him. From the first appearance of these rat-like dogs and monkeys, the protagonist watches their open warfare, and admits his own complicity in their violence.

During the time he spends on land, the voyager sees as his task the preparation of a landing pad in the centre of the city, in anticipation of the return of the Crystal. Significantly, both the Crystal and the landing area are images of wholeness; in archetypal symbolism crystals and the abstract circle/square configuration often represent "the union of extreme opposites - of matter and spirit." After delays and failures in his effort to prepare himself for this crucial segment of his journey, he finally senses the presence of the Crystal. But, again, he is not ready for it: *"Whatever it was that I could not quite see, but was there, belonged to a*

*level of existence that my eyes were not evolved enough to see.... Beating out from that central point came waves of a finer substance, from a finer level of existence, which assaulted me, because I was not tuned in to them."(Briefing for a Descent into Hell, p. 106-107).* The equation of extrasensory perception with the evolving organs of consciousness described by Sufi mystics underlies the formulations of Watkins's experience. The metaphoric language parallels the Sufi chemist Fariduddin Attar's description of inner transformation: "Every fibre has been purified, raised to a higher state, vibrates to a higher tune, gives out a more direct, more penetrating note." At the same time Watkins's inadequacy makes explicit the difficulty of achieving that elevated level of being. (op. cit, p. 158)

Thus far the protagonist's journey has been on water or land. Now he moves in air, with the help of a great white bird. Finally, the Crystal arrives at the centre of the circle-in-the square to receive him. His own body becomes "a shape in light" and the city changes correspondingly, "as if the city of stone and clay had dissolved, leaving a ghostly city, made in light." As the boundaries between self and world, inner and outer space, disappear, the light is simultaneously "inner or outer as one chose to view it." The protagonist's inner being becomes harmonious with the macrocosm; he understands that the mind of humanity is also a unified consciousness, of which he is an integral part. Even the war and blood-lust he has witnessed have been essential to his eventual transmutation, providing the "page in my passport for this stage of the journey ... a door, a key, and an opening."

Formally, the movement toward a higher plane of mystical awareness suggests the ascent motif of romance and myth, in which "escape, remembrance, or discovery of one's real identity, growing freedom, and the breaking of enchantment" shape the narrative; the growth of identity through "the casting off of whatever conceals or frustrates it "typifies the positive metamorphosis of the protagonist. Thus Lessing renders the fundamentally ineffable and self-transcending experience of spiritual illumination. The Sufi teachings have it that "when apparent opposites are reconciled, the individuality is not only complete, it also transcends the bounds of ordinary humanity as we understand them. The individual becomes, as near as we can state it, immensely powerful."(op. cit, p. 159)

The description of this process of exploration which takes place in the consciousness of the inner space voyager is periodically interrupted by the medical staff's observations on their patient's mental condition, and their disagreements about appropriate treatment. Doctor X recommends extensive use of drugs and eventually shock treatment, while Doctor Y is more restrained, arguing for a gradual approach with minimal intervention. Watkins perceives the doctors' different sensitivities: while he can scarcely "see" Doctor X, Doctor Y is more "visible," burning with a "small steady light." However, both doctors are primarily concerned to restore their patient to the same orthodox model of "normality." Monitoring his responses to the drugs, they interpret his mental condition through its physical manifestations, concentrating on such behavioural evidence as alertness, coherence, drowsiness, and other physiological signs. The reader, caught between the image of the protagonist as Everyman journeying through the collective unconscious, and Charles Watkins as amnesiac patient, observes the same experiences as described from internal and external perspectives. From the medical point of view, the spiritual experience is a religious delusion.

From deep in inner/outer space the protagonist of this novel has a similar overview of all the earth, with its petty wars, political schisms, social insanities, divisions. Yet the index of his psychic wholeness is his perception of the fundamental unity of all things. The real madness of humanity, he understands, is the failure to remember that unity at the base of all life, instead pursuing the courses of separation and division.

The same identification of microcosm with macrocosm, of inner with outer space, extends still further, as the enlightened protagonist finds himself at a cosmic reference presided over by an illuminated deity (the Sun). There he learns that the troubled planet Earth

is in a state of First Class Emergency. The cosmic spirits - including Merk Ury, Minna Erva, and other refractions of Watkins's intellectual familiarity with the Greek classics - are being "briefed" to carry the easily forgotten message of Harmony to its inhabitants once again before it self-destructs. If the macrocosm and the microcosm are understood as congruent, then the anticipated cataclysm on earth that Watkins observes corresponds to the psychic crisis in his own personality; he discovers the chaos in the outer world that is a projection of his inner state. Furthermore, for the cosmic beings who seek to revitalize the message of harmony and, analogously, for the vision of wholeness in the unconscious that seeks entry into consciousness, the obstacles are great. Even with the "brain-printed" message, the emissaries face a considerable risk of amnesia during their descent into Hell (earth); Watkins's descent into his own inner hell is manifested as amnesia to the medical observers. Symbolically, though each human being is born ("brain-printed") with the experience of harmony and wholeness, subsequent experience erodes that primary knowledge and substitutes division. As he grows older, he is more and more like a victim of amnesia, increasingly self-estranged and forgetful of the knowledge of original unity as the deepest reality of his being. Idries Shah notes in the latter case that in the Sufi dervish tradition, "remembering" is an important aspect of psychic development, beginning with "'remembering oneself,' after which the function shifts to one of harmony with the greater consciousness."(op. cit, p. 161)

In *Briefing for a Descent into Hell*, Lessing highlights themetaphysical characteristic of her fictional protagonists. As Watkins formulates it, *"Each individual of this species is locked up inside his own skull*," unable to *"see things except as facets and one at a time."* The Watkins of the second part of the novel and the mind-voyaging protagonist of the first part do not constitute a *conscious* integrated whole personality. His amnesia is a breakdown or disintegration of his roles as husband, father, professor. Forgetting for a time who he "is" for others, he journeys within his own unconscious self in an effort to rescue some deeper knowledge that his ego personality has forgotten. Thus the hallucinations, fantasies, and visions of his inner space journey are unconscious. His larger task is to bring the truths discovered in the collective memory to personal awareness, to weld the split between the generic Everyman of the inner space journey and the individual self of waking life.

In the subsequent parts of the novel the emphasis shifts from cosmic to biological and social time and their corresponding metaphorical formulations. Following the rebirth and his cosmic briefing on Harmony, the protagonist "returns to the beginning" again, this time reliving the primary biological separation of his own physical birth experience:

*"Sucked into sound, sucked into sea, a swinging sea, boom, shhhh, boooom, shhhh, boooom... thud thud, thud thud ... one two, and the three is me, the three is me, THE THREE IS ME. I in dark, I in pulsing dark, crouched, I holding on, clutching tight, boooom, shhhh, boooom, shhh, rocked, rocking, somewhere behind the gate, somewhere in front the door, and a dark red clotting light and pressure and pain and then OUT into a flat white light where shapes move and things flash and glitter." (Briefing for a Descent into Hell, p. 201)*

His first "personal" memory following birth is his initiation into the drugging of his awareness and the equation of sleeping with being a "good" baby. Both literally and metaphorically, sleep is the norm and spiritual awakeness is the abnormal state.

That the inner journey is itself both a reflection of and an effort to heal the division is the central assumption of the novel. As R. D. Laing has remarked, the "cracked mind of the schizophrenic may *let in* light which does not enter the intact minds of many sane people whose minds are closed." (op. cit, p. 163)The narrator of *Briefing for a Descent into Hell* describes the mental hospitals that house the "millions who have cracked, making cracks where the light could shine through at last."

Like Laing, whose ideology Lessing shares more explicitly in this novel than in any of her other works, the author emphasizes that "mental illness" - manifested as unconventional behaviour or abnormal consciousness - is a cultural label that permits the potential for vision or even self-healing to be drugged by the very institutions that ostensibly promote recovery.

If the first major section of *Briefing for a Descent into Hell* shows the "light shining through" the cracked mind of the protagonist, the remainder of the novel provides a partial explanation for the crack.

The narrative organization expresses two kinds of knowledge: the "information" of the external world of social interaction, and its imaginative transformations at the unconscious levels of the protagonist's psyche.

Once Watkins's social identity is established, by means of a photograph found in his recovered wallet, the doctors attempt to reconstruct his former identity for him. Watkins, however, categorically rejects the role and name assigned to him by his former intimates, having found his true centre in the modality of psychic space he has recently discovered. Concurrently, the testimonies from his wife, mistress, colleagues, and acquaintances to the doctors contribute a picture of the social persona that Watkins has given up, and one that contrasts sharply with the illuminated Everyman of the first part of the novel. The commentaries of his familiars emphasize the ways in which Watkins - to *their* perceptions - was always somehow different, abnormal. Impervious to basic social conventions and feelings, he was "the original eccentric oddball" who did not even "pay lip service to ordinary feelings," according to his colleague Jeremy Thorne. His disillusioned former mistress, Constance Mayne, found him "above every human emotion." His wife, Felicity, who might be expected to know him best, seems to know him least, though she does volunteer the fact that he "always sleeps much less than most people." Conversely, Rosemary Baines, a bare acquaintance from one of his lecture audiences, had been so struck by his ideas and his presence that she had written an extraordinary letter, which forms a major section of the narrative, to share with him her ideas on education and other matters.

Though he had initially dismissed Rosemary Baines's remarkable effort at communication, one learns subsequently that Watkins had met her and her archaeologist friend, Frederick Larson, the night before the beginning of his amnesia. Many of the ideas detailed in her letter reappear in altered form as images and events in the inner space journey that he subsequently undergoes. Rosemary discusses the problem of education - the process of indoctrinating children into social norms and thus anaesthetizing their inborn capacity for perceiving wholeness. She describes the psychic wavelength that Watkins's lecture on the topic had struck within her: the feeling of "beings briefly, on a different, high, vibrating current, of the familiar are becoming transparent." Her reflections clearly parallel the experience Watkins himself lives out at the climax of his inner journey, which in turn suggests the elevated awareness of the Sufi mystic.

Moreover, Rosemary Baines retells her friend Frederick Larson's archaeological speculations on the forms of life of earlier civilizations. Observations on the roofing materials of archaic houses resonate with Watkins's discovery of the idyllic city with roofless houses; Rosemary's long discussion of Larson's mid-life crises, set up by the questioning of basic assumptions about one's profession and identity, resonates with Watkins's own breakdown. Like Larson, Watkins has suffered from a stammer that is the symptom of his inner turmoil; like Larson, Watkins is also a student of ancient civilizations, but his intellectual mastery of the heritage of Western thought has failed to develop in him any insight into the larger relationship between the collective past and his personal history. His mind journey of the first part of the novel thus acquires further meaning as a reflection of aspects of the self he has not assimilated into his conscious personality. Ironically, his psychic travels make existentially real his identification with classical mythic figures and motifs from his intellectual discipline.

Though that journey is interrupted by the doctors' efforts to restore him to his pre-amnesiac identity, it is resumed in another form in response to the more sensitive Doctor Y's suggestion that Watkins recall his wartime experiences. The reader discovers that this experience is a pure fantasy, neither "realistic" nor "true." His war buddy Miles Bovey, whose death is described in the account, later confirms not only that he is still alive but that Watkins had never seen action in Yugoslavia, the location of his "recollection." Instead, these events are closer to Bovey's own war experience.

Watkins describes a number of events: a briefing (this time a military one) followed by a descent (a parachute drop into Yugoslavia), and the experience of belonging to a larger collective whole (participation in the partisan Resistance).

In the final part of *Briefing for a Descent into Hell,* Watkins is balanced between the two extremes of his being: the vivid experience of wholeness in its several formulations, and the advice of his contemporaries to resume his former social identity. He is convinced that he must "remember" something that is crucial to his psychic survival, but what he must remember - the reality of unity - is antithetical to what the doctors urge him to remember - the split identity he has vacated. For a time he preserves his suspension between the two, sharing his intermediate state with a young patient named Violet Stoke: *"They say I lost my memory because I feel guilty.... I think I feel guilty because I lost my memory."(Briefing for a Descent into Hell, p. 362).* Violet's status as a girl who does not want to grow up emphasizes the ambiguity of Watkins's condition.

In this context, one theory of schizophrenia suggests that the condition is the individual's response to "paradox intolerance," particularly as embodied in the antithetical emotions of love and aggression. Because of the pressure of those conflicting experiences, he seeks a "personal paradise": "a hypothetical life situation where each person can creatively express himself openly, directly, and honestly, and come to fulfilment without double-binds, games, hidden agendas, and complexes.... The person who ends up with the appellation 'schizophrenic' is in some way more imbued with the need to find that paradise for himself, that is, he not only needs to, but has to. Such an archetype is more central to his being." (op. cit, p. 167)

Mircea Eliade describes the ambivalence inherent in the desire for paradise within the sacred context, noting that "on the one side, man is haunted by the desire to escape from his particular situation and regain a transpersonal mode of life; on the other, he is paralyzed by the fear of losing his 'identity' and 'forgetting' himself." Man must leave Eden in order to grow - but he may spend the rest of his life trying to return to it. The nostalgia for wholeness is his oldest memory, for unity is located, symbolically, at both the beginning and the end of consciousness. (op. cit, p. 167)

Watkins submits to shock treatment in the hope that it may help him to remember the truth that hesitates like a shadow on the edge of his awareness. His final insight before the shock treatment is his explanation to Violet of the phenomenon of timing at work in the level of human evolution and change:

*"It's desperately urgent that I should remember, I do know that. It's all timing, you see... There are lots of things in our ordinary life that are ... shadows. Like coincidences, or dreaming, the kinds of things that are an angle to ordinary life... The important thing is this - to remember that some things reach out to us from that level of living, to here ... all these things, they have a meaning, they are reflections from that other part of ourselves, and that part of ourselves knows things we don't know.... What I have to remember has to do with time running out." (Briefing for a Descent into Hell, p. 378-379)*

## 3. CONCLUSIONS

Despite Watkins's various illuminations, the ultimate prognosis is negative. The shock treatment works with rather than against the split in his personality, and the amnesia of his earlier life merely reverses itself and becomes amnesia of his inner journey. Watkins leaves the hospital, fully recovered but in fact as split as before. His wife and friends confirm the Watkins they had known before his breakdown. The tragedy of his medical "cure" is that he has recovered his former identity only to lose, once again, the meaning of his journey.

However, in this novel Lessing suggests that the fault lies not with his choices but with the establishment itself, for its endorsement of that very state of separateness and inner division as the norm. R. D. Laing has enjoined, "Can we not see that this voyage [into the self] is not what we need to be cured of but that it is itself a natural way of healing our own appalling state of alienation called normality?" (op. cit, p. 169)

Lessing more pessimistically implies that in society as it is presently constituted, abnormal consciousness is a mixed blessing, for the self cannot exist without reference to a world. If Watkins reflects the schizophrenia of contemporary life, the cure is no better than the disease. Ultimately failing to overcome his self-division, he hovers in the perilous straits between inner illumination and the external manifestations often identified as psychosis, with no certainty as to which is "real," since the definition of reality is established by consensus. By the latter standard, the effort to relinquish the personal ego in order to embrace transcendence is a pathological one. What distinguishes between the schizophrenic and the mystic or enlightened individual, as Lessing has already suggested, is partly the capacity of unique personality to harmonize its own dissonant elements and partly the judgment of the orthodox establishment that labels it. (op. cit, p. 169)

**BIBLIOGRAPHY**

1. Akujobi, Remi - **Madness As A Signifier: A Study Of Doris Lessing's Briefing For A Descent Into Hell,** *Ife Psychologia*. Ile-Ife: Sep 2008. Vol. 16, Iss. 2
2. Cederstrom, Lorelei - ***'Inner Space' Landscape: Doris Lessing's 'Memoirs of a Survivor'***, *Mosaic*, 13:3/4 (1980:Spring/Summer)
3. Draine, Betsy - **Changing Frames: Doris Lessing's 'Memoirs of a Survivor'**, *Studies in the Novel*, 11:1 (1979:Spring)
4. Friedow, Kyle - **Spiritual Exploration in the Works of Doris Lessing**, *Extrapolation.*Kent: Spring 2002. Vol. 43, Iss. 1
5. Greene, Gayle - **Bleak Houses: Doris Lessing, Margaret Drabble and the Condition of England**, *Forum for Modern Language Studies*, 28:4 (1992:Oct.)
6. Jung, Carl Gustav, 1995, **Analytical Psychology: its Theory and Practice** – The Tavistock Lectures – London: Routledge
7. Lessing, Doris, 1994, **Briefing for a Descent into Hell**, London: Flamingo
8. Marchino, Lois A. - **The Search for Self in the Novels of Doris Lessing**, *Studies in the Novel*, 4:2 (1972:Summer)
9. Rubenstein, Roberta , 1986, **Briefing for a Descent into Hell**, New York: Chelsea House
10. Verleun, Jan - **The World of Doris Lessing's 'The Summer before the Dark'**, Neophilologus, 69:4, (1985:Oct.)

# HYPOTHESES OF THE CHARACTER IN THE NOVEL "WAR AN PEACE" BY LEV NICOLAEVICI TOLSTOI

**Anuţa Batin**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center**

*Abstract: This paper is intended to be a brief insight into the biography and literary creation of the Russian writer Lev Niolaevici Tolstoi, closely following the character's hypostases in the "War and Peace". The novel includes a huge gallery of characters (over 550) featuring representatives of various classes and social groups, and artistically reflects the social disturbances that characterized life in Russia and the West in the first quarter of the nineteenth century. Although the nucleum of the novel consists in the chronicle of three noble families: Prince Bolkonski, Count Bezuhov (often the author's hypostasis) and Count Rostov, the whole opera is shaped by their life through its essential aspects, characteristics, typicality.*
*Throughout the novel, Lev Tolstoi evokes the intersection of these families' destinies: the Rostovs: dazed but appealing, at first their son fanfaron, then heroic, ultimately being behaved, and that Natasha, so spontaneous, fragile, pure; Prince Bolkonski, generous, brilliant, tragic, and his sister, the plain and sympathetic princess Mary; Count Pierre Bezuhov, a bastard with glasses on his nose and so clumsy.*
*A great artist of the word, a deep realist who sought to fully reveal the truth of life and restore the authentic physiognomy of man, Tolstoi was a wonderful master of the portrait. Each of his characters is embedded in the reader's mind as a perfect individuality.*

*Keywords: biography, novel, war, peace, characters*

Lev Nikolaevici Tolstoi se naşte la Iasnaia Poliana („Poiana luminoasă" – o moşie de dimensiuni impresionante, ridicată într-o pădure de foioase), în gubernia Tula, la 28 august (9 septembrie după stil nou)1828. Provenea dintr-o familie de veche nobilime rusă: tatăl, Nikolai Tolstoi, avea titlu de conte, iar mama, Maria Tolstoi Volkonskaia, de principesă[1]. Studii universitare, repede întrerupte, de orientalistică, apoi de drept. După o scurtă experienţă de viaţă mondenă, care-l dezgustă, se întoarce pe moşia moştenită după moartea tatălui său.

Cunoaşte ororile războiului Crimeii, ia parte la asediul Sevastopolului. Demisionează din armată, intră în cercurile literare ale capitalei, care-l dezamăgesc însă profund. Se retrage la Iasnaia Poliana, apoi face o călătorie în Europa de Vest, trecând prin Paris, Geneva şi Baden Baden. A doua călătorie este o călătorie de studii trecând prin Londra, Bruxelles, Paris. Întors în ţară, i se dă sarcina de judecător de pace, dar el se dedică mai mult operelor sociale în beneficiul ţăranilor săi. Organizează o şcoală pentru copiii iobagilor, fondează o revistă pedagogică în care afirmă că intelectualii au de învăţat de la ţărani, iar nu invers[2].

Portretul pe care, la cei 26 de ani, contele Lev Tolstoi şi-l realizează în jurnalul său ne înfăţişează un tânăr cu o luciditate maximă „Sunt irascibil, plictisitor, intolerant și timid ca un copil. Sunt un bădăran. Ceea ce știu, am învățat, singur, rău, câte puțin, fără nicio ordine; și e

[1]A.A.Zerceaninov, D. I. Raihin, V. I. Strajev, *Literatura rusă*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1956, p. 397.
[2] Ovidiu Drîmba, *Istoria literaturii universale*, vol. II., Editura Saeculum, Bucureşti, p. 82.

foarte puțin. Sunt nestăpânit, nehotărât, nestatornic, stupid de vanitos și de expansiv, ca toți oamenii slabi. Nu sunt curajos. Sunt cinstit, în sensul că iubesc binele, sunt nemulțumit de mine când mă îndepărtez de bine și bucuros când mă reîntorc. Și totuși, există un lucru pe care-l iubesc mai mult decât binele: gloria. Sunt atât de ambițios, încât dacă ar trebui să aleg între glorie și virtute, mă tem ca aș alege-o pe prima. Hotărât, sunt lipsit de modestie. Acesta este motivul pentru care apar timid văzut din afară, dar în sine mea sunt orgolios."

În anul 1862, la vârsta de 34 de ani se căsătorește cu Sofia Andreevna Bers, fiica unui medic cu renume din Moscova[3]. Pentru Tolstoi reprezintă căsătoria ideală: soția îi administrează moșia, îi recopiază manuscrisele și îi dăruiește 12 copii. Trăiește din plin fericirea vieții de familie, după care începe o perioadă de torturante neliniști. Criza acută pe care o traversează îl face să renunțe la avere, transcriind-o pe numele soției, să scrie numeroase opere de reformator asupra religiei, iubirii aproapelui, artei, sărăciei, să caute insistent, să cunoască viața celor în mizerie.

După apariția romanului social *Învierea* (1899), Biserica Ortodoxă Rusă îl excomunică. La 70 de ani, scriitorul Lev Tolstoi e în culmea gloriei și chiar dacă viața de familie devine infernală, acesta nu ezită să își rezume, într-una din paginile jurnalului său, biografia: ,,Privindu-mi viața, examinând-o din punctul de vedere al binelui și al răului pe care l-am făcut, îmi dau seama că toată lunga mea existență se poate împărți în patru perioade: prima, cea poetică, minunată, inocentă, radioasă a copilăriei, până la patrusprezece ani. Apoi cei douăzeci de ani oribili, de grosolană depravare în slujba orgoliului, a vanității și mai ales a viciului. A treia perioadă, de optsprezece ani a durat de la căsătorie până la renașterea mea spirituală: lumea ar putea-o califica morală, pentru că în cei optsprezece ani am dus o viață familială cinstită și regulată, fără a ceda nici unuia din viciile pe care opinia publică le condamnă. Dar, toate interesele mele erau limitate, la preocupări egoiste, pentru familia mea, pentru bunăstare, pentru succesul literar și toate satisfacțiile personale. În sfârșit, a patra perioadă este cea pe care o trăiesc acum, după regenerarea mea morală; din aceasta n-aș vrea să schimb nimic, în afară de relele obiceiuri pe care le-am deprins în perioadele precedente"[4].

Într-o noapte de iarnă, când Tolstoi avea 82 de ani, pleacă de acasă, în necunoscut. După câteva zile, o pneumonie îl obligă să se oprească în Astapovo, o micuță stație de cale ferată, unde la 7 noiembrie 1910 moare[5].

În cuvinte care spun mai mult decât ar părea că spun, Gorki îl definea pe Tolstoi: ,,Un om de omenie nu mai bun și nu mai deosebit decât ceilalți oameni, dar un om care simțea mai puternic, suferea mai mult și trăia viața mai intens decât alții"[6].

Creațiile literare ale lui Lev Tolstoi nu sunt doar rezultatul unei observații obiective, ci transmit mai ales, experiențe proprii, prin acele multe situații reprezentate în opere și trăite personal de autor, prin personaje inspirate de membri ai familiei sale, de pildă, sau altele care îi exprimă măcar parțial ideile, sentimentele, ori un fragment din viața sa personală (Olenin, din *Cazacii* (1863), Levin, din *Anna Karenina* (1873-1877), Andrei și Pierre, din *Război și pace*(1869)). Aspectele materiale exterioare îl interesează foarte puțin, cele etnografice sau pitorești aproape deloc. Ceea ce primează la Tolstoi este experiența personală și studiul psihologic.

Debutul literar al lui Lev Tolstoi are loc odată cu apariția romanelor *Copilăria, Adolescența* și *Tinerețea*. În această trilogie autobiografică scriitorul își propune să urmărească trei perioade din viața omului: perioada copilăriei, când preocupările copilului nu depășesc cadrul familiei, perioada adolescenței, când în mintea băiatului se ivesc preocupări

[3]A.A.Zerceaninov, D.I. Raihin, V. I. Strajev, *Op. cit.*, p. 405.
[4] Ovidiu Drîmba, *Op. cit.*, p. 82.
[5]*Ibidem*, p. 83
[6]*Ibidem*, p. 83-84.

intelectuale şi el devine conştient de complexitatea relaţiilor existente în viaţă; şi în sfârşit perioada tinereţii, când omul îşi pune pentru prima oară problema sensului vieţii şi concepţia sa despre lume începe să se cristalizeze.[7]

Tot acestei prime faze de creaţie literară aparţine şi opera *Povestiri din Sevastopol* (1855-1856), care este rezultatul trăirii personale, a unei experienţe morale, în timpul războiului Crimeii. Uneori povestirile au caracterul unui reportaj de război, în sensul artistic al cuvântului. Dar atenţia acordată detaliilor şi forţa investigaţiei psihologice operează un fel de ,,deromantizare" a istoriei, respingând eroismul convenţional, literaturizat. Tolstoi urmează aici exemplul lui Stendhal. Asemenea scriitorului francez, Tolstoi descifrează resorturile intime, simple, inconştiente uneori, care generează eroismul.

Primele schiţe ale romanului *Război şi pace* (1863-1869) datează din februarie 1863 în care se găseşte intenţia lui Tolstoi de a scrie un roman despre războiul din 1812. Romancierul se documentează intens asupra epocii afirmând: ,,Tot scriu la un roman lung, pe care îl voi termina numai dacă voi trăi mult".

Într-o prefaţă pe care intenţiona să o publice înaintea celui de-al cincilea volum a romanului, Tolstoi ţine să disocieze ceea ce cititorii nu trebuie să caute şi să vadă în cartea sa, de ceea ce a dorit el într-adevăr să exprime. Totodată afirmă că *Război şi pace* nu e un roman, şi cu atât mai puţin un poem, şi încă şi mai puţin o cronică istorică. Romanul este ceea ce a voit şi a putut să exprime autorul în acea formă în care a fost exprimat.

În aceeaşiprefaţă, Tolstoi spunea că începând cu *Suflete moarte*, de Gogol şi până la *Casamorţii* a lui F. M. Dostoievki, în noua etapă a literaturii ruse nu există nici o lucrare literară în proză care, ieşind oricât de puţin din mediocritate, să se încadreze cu totul în forma romanului, poemului sau povestirii. Această asociere dihitomicăi-a determinat pe mulţi exegeţi să numească *Război şi pace*, nu ,,roman", ci (prin asociere cu Iliada) ,,epopee" sau ,, roman epopee"[8].

Raportat la creaţia literară a lui Tolstoi romanul *Război şi pace,* înseamnă un mare salt în obiectivitate, în zona superioară a creaţiei în care scriitorul, deşi mai păstrând anumite elemente de ordin subiectiv (figurile lui Rostov şi a Mariei i-au fost inspirate de părinţii săi; Andrei Bolkonski şi Pierre Bezuhov sunt adeseori ipostaze ale autorului), creează un număr imens de personaje consistente, perfect de individualizate şi prin limbajul pe care-l vorbesc; recreează cu aceeaşi forţă ambianţa saloanelor sau a teatrelor de război, iar planurile atât de diverse ale realităţii reprezentate şi registrele umane, varietatea şi numărul lor, investigate cu o precizie desăvârşită, sunt de o vastitate neegalată de nici un alt roman.

Epopeea lui Lev Tolstoi intitulată „Война и мир" (Voina i mir ) s-ar traduce mai curând prin „Războiul şi lumea", decât prin „Război şi pace". Cu siguranţă că scriitorul a făcut şi un joc al polisemiei („mir", în rusă, însemnând şi „pace" şi „lume")[9]. Războiul e o consecinţă a unei anumite stări (politice, geografice, sociale) a păcii, după cum o stare de pace (o situaţie geopolitică numită „postbelică"), fixată pentru multă vreme pe harta politică a lumii, este o consecinţă a războaielor. Lev Nikolaevici a ştiut mai bine decât oricine că războiul nu e o „temă" în sine, ci un pretext pentru a declanşa subiecte.

Iniţial, Tolstoi voise să scrie o evocare a răscoalei decembriştilor (1825). Apoi lărgind mereu cadrul în timp şi spaţiu, a realizat o adevărată epopee a Rusiei de-a lungul unui deceniu şi jumătate (1805-1820), într-una din perioadele cele mai dramatice şi mai eroice ale istoriei sale[10]. Materia epică este dată de realităţile războiului şi cele ale perioadei de pace: pe de o parte războaiele napoleoniene, invazia Rusiei, incendierea Moscovei, retragerea, prăbuşirea invadatorului, bravura armatei ruse, acţiunile partizanilor; pe de altă parte, lumea

[7]A.A.Zerceaninov, D. I. Raihin, V. I. Strajev, *Op. cit*, p. 419.
[8]L. N. Tolstoi, *Război şi pace*, prefaţă de Sorina Bălănescu, Editura Gunivas, Chişinău, 2002, p. 14.
[9]Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX, Editura pentru literatură*, Bucureşti, 1963, p. 172.
[10]L. N. Tolstoi, *Op. cit.*, p. 6.

saloanelor din Petersburg şi Moscova, intrigi, aventuri, iubiri, dezamăgiri. Există aşadar în roman o zonă aparţinând istoriei, şi un plan aparţinând creaţiei imaginaţiei. Aceste două elemente fundamentale se intersectează continuu, se completează, împrumutându-şi reciproc substanţa de umanitate, integrând particularul în general, se contopesc într-o impresionant de organică unitate.

Naraţiunea are un ton epic, acţiunearomanului începe într-o seară de iulie, anul 1805 şi se desfăşoară amplu şi nestânjenit; povestirea se deapănă domol şi liniştit, iar relaţiile dintre oameni sunt dezvăluite într-o mulţime de episoade sugestive[11].

În ceea ce priveşte structura arhitectonică a romanului, remarcăm patru volume, naraţiunea debutândcu serata oferită de Anna Pavlovna, doamna de onoare a împărătesei Maria Feodorovna, la care participă câteva dintre personajele importante ale societății de atunci: vicontele, abatele, prinţul Andrei Bolkonski şi soţia sa, Liza, care aşteaptă un copil, prinţul Vasili Kuraghin şi frumoasa lui fiică, Hélène, Pierre Bezuhov(fiul bastard al contelui Bezuhov) întors de curând de la studii. Motivul unei moşteniri râvnite de mai multe personaje, ca şi cel al testamentului sustras, apare în paginile destinate apropiatei morţi a bătrânului conte Bezuhov, tatăl natural a lui Pierre. Pe patul de moarte contele Bazuhov îl recunoaște pe Pierre ca fiu legitim. Kuraghinii aşteaptă avizi moştenirea, prinţesa săracă Anna Drubeţkoia Mihailovna doreşte şi ea o părticică pentru fiul său, Boris, dar averea îi revine lui Pierre, devenit o partidă strălucită şi pradă uşoară pentru frivola Hélène. Superficiala Hélène se complace în iluzia iubirii și se căsătorește cu Pierre. Bătrânul prinţ Bolkonski o tiranizează pe devotata Maria Bolkonskaia, dar ii oferă posibilitatea de a accepta sau respinge cererea în căsătorie a lui Anatoli Kuraghin. Prințul Andrei își duce soția ”femeia cea mai seducătoare din Petersburg”la țară la tatăl lui și el se pregătește de război. Rănit pe dealul Pratzen-ului, după bătălia pierdută de la Austerlitz, Andrei Bolkonski descoperă „înaltul nemărginit al cerului” şi zădărnicia a tot ce există. Se întoarce în momentul în care soţia sa, Liza (alături de care în ciuda faptului că nu a iubit-o, a dus o viaţă frumoasă pe moşia Lisie Gori), moare la naşterea copilului său, care ulterior va fi încredinţat în grija surorii sale, prinţesa Maria Bolkonskaia.

Însănătoşit, el încearcă să revină în cercul preocupărilor mediului său nobiliar, activitatea administrativă febrilă a lui Speranski i se dezvăluie însă cu repeziciune în toată inutilitatea ei, ca şi intrigile generalilor interesaţi numai de propria lor carieră.

În afara familiilor aparţinând marii aristocraţii, este prezentată familia unui nobil de ţară: contele şi contesa Rostov, copiii lor –Vera, fiica cea mare, Nataşa, o adolescentă graţioasă, de treisprezece ani, Nikolai şi micul Petea, o nepoată orfană, Sonia. Peste câţiva ani, devenită o domnişoară fermecătoare, aflată la vârsta primului bal mare din viaţa ei, Nataşa îl întâlneşte pe prinţul Andrei, care este cucerit de tânăra contesă. Splendid în scena aceasta este faptul că prinţul Andrei o descoperă pe Nataşa din întâmplare, pentru că discuţia la care participă îl plictiseşte el se retrage în salonul alăturat al conacului. Ochii prinţului trecuseră înainte peste ea, fără ca el să o vadă. Ar fi putut tot atât de bine, hotărându-se să danseze, să o invite pe verişoara Nataşei, pe Sonia, sau pe cea mai frumoasă femeie a Petersburgului, pe contesa Bezuhova, care de altminteri deschide balul. Prinţul o alege deci pe Nataşa care aşteapta tremurând şi la sfatul dat de bunul său prieten, Pierre. Dar alegând-o şi dansând cu ea, Bolkonski descoperă că, din toate femeile care luau parte la cel mai strălucitor bal al anului, Nataşa, o fetişcană încă, cu „braţele ei slabe şi urâte”, era cea mai frumoasă. Ascunsă până atunci în mulţimea indistinctă a doamnelor din sala de bal, frumuseţea ei devine dintr-o dată, prin alegerea lui Bolkonski, vizibilă. Prinţul, care era, spune Tolstoi, „unul din cei mai buni dansatori ai timpului său”, o ridică, prin alegerea lui, pe

[11]Idem, *Tolstoi.Romanul unei drame*, Editura Teora Universitas, Bucureşti, 1998, p. 6.

soclul propriei ei splendori. Abia aleasă şi abia dansând, Nataşa devine aparentă în frumuseţea ei.

Campania militară din 1805 până în 1810 desfăşurată pe teritoriu austriac dar şi pe cel rusesc, rămâne străină acestei societăţi ce-şi continuă existenţa mondenă în saloanele Moscovei şi ale Petersburgului.

În ciuda acestei aparente detaşări, întreaga societate trăieşte sub spectrul ameninţător al războiului. Au loc bătăliile de la Borodino şi Austerlitz, Kutuzov îşi inspectează trupele la Brannau, se desfăşoară întâlniri între cei doi împăraţi la Tilsit şi Erfurt, este incendiat Smolenskul, iar Moscova este părăsită.

Logodită cu prinţul, plecat pentru o perioadă în străinătate, Nataşa nu rezistă aşteptării scurgerii anului, condiţie pusă de bătrânul prinţ Bolkonski şi, îndrăgostită de uşuraticul Anatoli Kuraghin, încearcă să fugă cu acesta, ducând astfel la ruperea logodnei şi la profunda dezamăgire a prinţului.

A doua oară rănit, la Borodino, de astă dată fără sorţi de scăpare, el e cuprins de „un sentiment de adâncă milă şi dragoste" faţă de duşmanul său, Anatoli Kuraghin, căruia i se amputează piciorul. Agonizând pe drumul retragerii, când o reîntâlneşte pe Nataşa cea iubită, neiertată pe vremuri şi iertată acum pentru trădarea ei de odinioară, prinţul Andrei cere să i se citească din Evanghelie. Împăcat cu oamenii, cu ideea morţii, prinţul Andrei moare, vegheat de Nataşa şi de soara sa, Maria contemplând semificaţia vieţii şi a iubirii.

Între timp, contele Bezuhov evadează în loji masonice, nu-şi poate clarifica raporturile cu mujicii săi din gubernia Kiev, e înşelat de frumoasa şi imorala Hélène, convertit în final la un catolicism, începe să renască moral la Borodino, pe câmpul de bătălie, asistă la fărădelegile contelui Rastopcin de la Moscova (culminate în oribila ucidere a nevinovatului Veresciaghin), renunţă la absurdul său plan de a-l omorî pe Napoleon, este el însuşi dus la execuţie şi graţiat în ultima clipa. În Platon Karataiev, umilul său tovarăş de prizonierat şi învăţător, Pierre vede întruchiparea „a tot ce este rusesc, blajin şi rotunjit în sine". Pierre se alătură în 1820 unei asociaţii conspirative petersburgheze. Nikolai Rostov ia, în final, partea lui Arakceiev, Pierre i se împotriveşte acestuia cu o demnitate pe care ar putea s-o plătească cu viaţa sau cu exilul.

Nataşa devenită soţia lui Pierre şi Maria, devenită soţia lui Nikolai Rostov, creează imaginea patriarhală a familiilor cu mulţi copii, conduse de matroane virtuoase.

Cercul se închide: Pierre şi Andrei se regăsesc, dincolo de moarte.

Romanul cuprinde o uriaşă galerie de personaje (peste 550) în care figurează reprezentanţi ai diverselor clase şi grupuri sociale, şi reflectă artistic zguduirile sociale ce caracterizau viaţa din Rusia şi din Occident în primul pătrar al veacului al XIX-lea. Şi cu toate că modul central al romanului îl formează cronica a trei familii de nobili: a prinţului Bolkonski, a contelui Bezuhov şi a contelui Rostov întreaga operă se conturează viu prin intermediul vieţii acestora sub aspectele ei esenţiale, caracteristice, tipice.

Pe întreg parcursul romanului Tolstoi evocă intersectarea destinelor acestor familii: Rostovii, năuci, plini de farmec, fiul lor mai întâi fanfaron, apoi eroic, cuminţit în cele din urmă, şi acea Nataşa, atât de spontană, de fragilă, de pură; prinţul Bolkonski, generos, sclipitor, tragic, şi sora lui, ştearsa şi înduioşătoarea prinţesă Maria; contele Pierre Bezuhov, un bastard, cu ochelari pe nas şi atât de neîndemânatic. Prin aceste destine romanul devine muzica destinului, încrucişarea unor vieţi, a erorilor, a iluziilor lor[12].

Tolstoi foloseşte *antiteza* ca procedeu de bază în compoziţia romanului, fiind prezentă în starea de război/ pace, cele două bătălii Borodino/ Austerlitz. Cei doi poli- Napoleon şi

[12]R.–M. Albérès, *Istoria romanului modern*. În româneşte de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 56.

Kutuzov- întruchipează două concepţii etico-filozofice diametral opuse. Toate personajele principale se află pe axa dintre aceşti doi poli, gravitând fie spre unul, fie spre celălalt.

Tolstoi acordă o deosebită atenţie redării cotiturilor, a prefacerilor din viaţa socială. El poseda minunatul dar de a zugrăvi schimbările ce se produc în psihologia omului sub influenţa cotiturilor din viaţa socială. Iată de ce un loc central în romanul *Război şi pace* îl ocupă dibuirile, deziluziile şi noile încercări de a-şi găsi rostul în viaţă ale lui Andrei Bolkonski şi Pierre Bezukov, eroii preferaţi ai autorului.

Mare artist al cuvântului, realist profund care căuta să dezvăluie la maximum adevărul vieţii şi să redea fizionomia autentică a omului, Tolstoi a fost un minunat maestru al portretului. Fiecare personaj creat de el se întipăreşte în mintea cititorului ca o individualitate perfect conturată.

Dintre numeroasele personaje perfect desenate (caracterizarea lor începe, de obicei, cu un succint portret fizic şi se desăvârşeşte pe întreg romanul prin fapte, discuţii analiză psihologică şi problematică morală), un relief deosebit îl capătă prinţul Andrei Bolkonski, contele Pierre Bezukov şi Nataşa Rostova.

Andrei Bolkonski este prezentat succint încă din primele pagini ale romanului, o dată cu apariţia acestuia la serată: „În acest timp intră în salon o nouă persoană. Era tânărul prinţ Andrei Bolkonski, soţul prinţesei Liza. Era de statură potrivită, deosebit de frumos, uscăţiv cu trăsături bine definite şi aspre. Totul în fiinţa lui, de la privirea obosită şi plictisită până la pasul liniştit şi măsurat contrasta, în chip izbitor cu soţia lui, mică şi vioaie. Se vedea bine că toţi cei din salon nu numai că-i erau cunoscuţi, dar îl plictiseau atât de mult, încât nu-i mai putea vedea şi auzi vorbind”.[13]

Tolstoi îi creionează un portret marcat de noţiunea de plictis, nu departe de speenul simbolist generat de relaţia de neîmpăcare cu lumea, este recurentă atât în caracterizarea naturii sale interioare, cât şi în relaţionarea sa macro şi microsocială.[14]

Personalitate puternică, inteligent şi cult, voluntar şi energic, generos şi onest, cu o bogată viaţă interioară, dar care este conştient de inevitabilul declin al clasei căreia îi aparţine şi dezamăgit de mediul căruia nu i se poate adapta, deşi caută zadarnic, să dea prin acţiune, un sens vieţii- cade în pesimism, până în momentul în care, rănit la Austerlitz, are revelaţia unei naturi superioare faptelor omeneşti: „Deschise ochii, nădăjduind să vadă cum s-a isprăvit cu artileristul cel roşcovan şi dacă tunurile au fost capturate sau salvate. Dar nu văzu nimic. Deasupra lui nu mai era numic altceva decât cerul, cerul înalt, acoperit, şi totuşi nesfârşit de înalt, cu norii cenuşii, care alunecau încet...<<Şi cât sunt de fericit că în sfârşit l-am cunoscut! ... Nimic nu există afară de el. Dar nici el nu este, nu există nimic afară de tăcere şi repaos>>”.[15]

Rămas văduv şi considerându-şi viaţa încheiată, Andrei Bolkonskise va simţi regenerat prin dragostea pentru Nataşa, asemenea bătrânului stejar (contemplat de el) care rodeşte şi dă mlădiţe verzi. Aceasta nu rezistă însă amânării cu un an a căsătoriei (impusă de tatăl lui Andrei) şi se îndrăgosteşte de uşuraticul Anatol Kuraghin. Rănit în bătălia de la Borodino, n-o va ierta pe Nataşa decât pe patul de moarte.

Caracterizarea directă a lui Andrei Bolkonski reiese şi relaţia lui cu celelalte personaje şi din părerile acestora despre el. Acestă tehnică a oglinzilor paralele utilizată de marele scriitor rus este evidentă în scena balului, când purtarea lui şi imaginea pe care o are Nataşa despre el contrastează cu caracterizarea pe care i-o face una dintre doamnele prezente la petrecere.

---

[13] Lev Tolstoi, *Război şi pace*, traducere şi note de Al. Philippide, N. Rarocescu, Nicolae Teică şi Nina Radici, vol. I., partea I, cap.III, Editura Adevărul Holding, Bucureşti, 2011, p. 25-26.
[14] Carmen Dărăbuş, *Literatura universală şi cunoaşterea de sine*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003, p.68.
[15] *Ibidem*, vol. I., partea III, cap.XVI, p. 454-455.

„ – Iată că un cunoscut, Bolkonski, îl vezi mamă?spuse Natașa arătându-l pe Prinţul Andrei. Îţi aminteşti, acela pe care l-am gazduit noi o noapte la Otradnoe.

-Îl cunoaşteţi şi voi? întreabă Peronscaia. Nu pot să-l sufăr. Il fait à présent la pluie et le beau temps![16]

E de o mândrie fără margini. Acum e în legătură cu Speranski; întocmesc împreună nu ştiu ce proiecte. Uitaţi-vă cum se poartă cu doamnele! O doamnă îi vorbeşte şi el o lasă şi se uită în altă parte. Dacă eram eu în locul ei, i-aş fi arătat cum să se poarte."[17]

Conştient sau nu Speranski era dublul său care avea curajul de acorda încredere deplină logicii, care lui nu-i adusese luminarea. De fapt, imaginile pe care le admiră, aşa cum înainte de război îl admirase pe Bonaparte sunt faţete ale personalităţii lui.

Aşadar, dragostea rămâne singurul argument cu care se poate lupta împotriva morţii, Andrei Bolkonski împlinindu-şi devenirea prin moarte.

Pierre Bezuhov este un alt personaj complex al romanului, un caracter total diferit: timid şi lipsit de voinţă, sentimental şi aplecat spre visare, fără simţ practic şi spirit de iniţiativă, snob deşi îi displace stilul de viaţă al aristocraţiei; de asemenea, un om preocupat de dreptatea socială, ajungând până la atitudini protestatare.

Căsătorit aproape fără voia lui cu frumoasa şi frivola Hélene, Pierre cunoaşte numai decepţii în viaţa de familie. Iniţiat într-o societate secretă, el încearcă să introducă pe moşiile sale reforme sociale, dat din cauza faptului că nu cunoştea decât numai la suprafaţă viaţa ţăranilor, aceste transformări rămân fără conţinut. În lupta de la Borodino, cunoaşte dezastrele războiului, iar patriotismul îl face să rămână în Moscova ocupată, cosiderându-se desemnat de soartă să-l asasineze pe Napoleon.[18] În cele din urmă este arestat de francezi şi în captivitate are ocazia de a-l cunoaşte pe soldatul Platon Karataev, *simbol al poporului rus*, omul simplu care trăieşte în deplină împăcare cu sine şi cu natura.

„Platon Karataev rămase pentru totdeauna în sufletul lui Pierre ca amintirea cea mai tainică şi mai scumpă şi ca întruchiparea a tot ce ste omenesc, blajin şi rotunjit în sine".[19]

Împăcarea cu sine în cazul lui Pierre se va realiza în primul rând sub influenţa lui Platon Karataev, iar în al doilea rând, prin dragostea pe care i-o poartă frumoasei Natașa, cea care îi va deneni soţie după moartea lui Andrei Bolkonski.

Natașa Rostova, una dintre cele mai bine realizate personaje feminine din întreaga literatură universală, reprezintă idealul feminin tolstoian: spontană şi simplă, delicată şi afectuoasă, devotată familiei şi compătimind pe ţăranii obidiţi. În această adolescentă plină de viaţă, trăind şi dăruindu-se din tot sufletul, cu graţie şi naturaleţe, se oglindeşte întregul proces de părăsire a copilăriei la chemarea, tot mai clară a sentimentului erotic. Ea evoluează treptat de la fetiţa care se mai joacă cu păpuşa la adolescenta care cunoaşte plăcerea de a fi admirată, la tânăra îndrăgostită de Andrei Bolkonski, de la încercarea de a fugi cu Anatoli Kuraghin, unul dintre puţinii dandy ai romanului tolstoian, la căinţa faţă de iubitul aflat pe patul de moarte şi la soţia devotată a lui Pierre.

Iată fragmentul din carte care redă momentul în care Natașa irumpe cu toată graţia, scriitorul rus creionându-i portretul: „Fetiţa avea ochi negri şi gură mare; nu era frumoasă, dar era vioaie; cu umerii dezgoliţi în fugă, cu codiţele negre încurcate pe spate, cu braţele golae şi cu picioarele mici în pantaloni cu dantele şi în pantofi deschişi, era tocmai la vârsta drăgălaşă când fetiţa nu mai este copil, iar copilul nu este încă fată."[20]

---

[16] Are acum mare trecere (în limba franceză).
[17] Lev Tolstoi, *Op. cit.*, vol. II, partea III, cap. XV, p. 283-284.
[18] Ovidiu Drîmba, *Literatura universală*- manual pentru clasele a XI-a şi a XII-a, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti, 1998, p. 186.
[19]Lev Tolstoi, *Op. cit.*, vol. IV, partea I, cap. XIII, p. 69.
[20]Ibidem, vol. I, partea I, cap. VIII, p. 66.

Nataşa e firească, naturală, „nealterată”(de clasa din care face parte), este patrioată, apropiată de omul simplu, de popor şi de aceea va înfrunta încercările abătute asupra ţării sale renunţând la salvarea bogăţiei familie sale pentru a-i ajuta pe răniţi.

Personajele nu rămân egale cu sine, acestea fiind un element de modernitate, alături de folosirea consecventă a tehnicii oglinzilor paralele.

Altă intenţie antitetică se materializează prin frumoasa Elena Bezuhova, opusă Mariei Bolkonskaia,sora lui Andrei, ce pare a fi uşor idealizată prin absenţa oricărei slăbiciuni omeneşti, ea întruchipând expresia devotamentului: pentru tatăl ei, bătrân şi sever, pentru fratele ei suferind şi fiul acestuia, Nikoluşka şi pentru onestul ei soţ Nikolai Rostov.

Exemplar prezentate sunt nu doar personajele individuale, ci şi cel *colectiv*, a cărui amploare şi importanţă aminteşte de marile epopei din antichitatea greco-latină.

Stilul lui Tolstoi reprezintă o nouă treaptă în dezvoltarea limbii literare ruse făurită de Puşkin, Lermontov, Gogol şi ale continuatorilor lor. Ea este alimentată în primul rând de limba literaturii artistice şi ştiinţifice, în al doilea rând de limba vorbită de nobilimea intelectuală şi în al treilea rând de graiul popular şi în special cel ţărănesc.

Limba romanului *Război şi pace* este neasemuit de bogată şi variată. Întâlnim aici în primul rând stilul obişnuit al documentelor istorice şi al memoriilor de la începutul veacului al XIX-lea, care redau trăsăturile limbii din epoca înfăţişată[21].

În domeniul limbii, ca şi în toată munca sa artistică, Tolstoi luptă pentru adevăr şi simplitate, pentru realism, pentru necruţătoarea demascare a şabloanelor lingvistice, a expresiilor banale, pentru redarea exactă, fără înfrumuseţări, a vieţii, printr-un stil artistic şi publicistic. Tolstoi creează un asemenea stil, sprijinindu-se pe limba poporului[22].

Din romanul *Război şi pace* se desprinde impresia copleşitoare de lume grandioasă, pulsând de adevărul vieţii. Scriitorul român Mihail Sadoveanu afirma referitor la roman: ,,Am intrat cândva în paginile cărţii aceştia ca într-o ţară. Omul acesta a izbutit să deie cu atâta putere viaţa întreagă cu ciudăţeniile, vârtejurile şi adevărurile ei ... parcă n-a făcut literatură, parcă a secretat viaţa”[23].

Măreţia şi vigoarea geniului artistic al lui Tolstoi nu constă însă numai în varietatea genurilor din opera acestuia, ci şi din formele literare existente până la el, pe care scriitorul rus le-a reînnoit, le-a extins şi îmbogăţit, dându-le amprenta originalităţii sale creatoare. Pana sa a realizat în romanul istoric *Război şi pace* o operă măreaţă, străbătută de cugetări din domeniul filozofiei, istoriei şi de o analiză psihologică extrem de profundă.

Critica literară a caracterizat realismul lui Tolstoi drept ,,cel mai lucid realism” şi ca principala însuşire a acestui realism ei au ales neînduplecata verocitate cu care Tolstoi înfăţişează realitatea rusă ,,smulgând tuturor măştile de orice fel” şi fără nici o frică. Descriind viaţa din Rusia, Tolstoi nu o poetizează, ci dimpotrivă, o redă cu pana unui scriitor realist nepărtinitor, asumându-şi adeseori rolul de aspru judecător al fenomenelor înfăţişate. Obiceiul scriitorului de a arăta întotdeauna cusururile şi laturile slabe, chiar şi în caracterele eroilor săi preferaţi, decurge şi el din tendinţa lui Tolstoi către realism din continua căutare a adevărului. Acelaşi realism extrem de adânc îl vedem şi în procedeele analizei psihologice tolstoiene.

Principala particularitate a lui Tolstoi ca scriitor este, că el nu se mărgineşte să înfăţişeze rezultatele procesului psihic; contele Tolstoi este preocupat de procesul propriu-zis şi el zugrăveşte cu măiestrie manifestările aproape imperceptibile ale acestei vieţi interioare, manifestări care se succed cu o repeziciune extraordinară, variând la nesfârşit. După cum în viaţă totul se transformă, se dezvoltă şi progresează, tot astfel viaţa sufletească a eroilor lui Tolstoi ni se înfăţişează ca un proces dialectic, în cadrul căruia se ciocnesc stări de spirit

[21] A. A. Zerceaninov, D.I. Raihin, V. I. Strajev, *Op. cit*., p. 450
[22] *Ibidem*, p. 451.
[23] Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol. VI, ESPLA, Bucureşti, 1956, p. 259.

contradictoriu, au loc crize profunde, se succed neîntrerupt sentimente diferite, păstrându-se însă ,,unitatea contrariilor", adică unitatea şi coeziunea psihologiei eroului. Eroii lui iubesc şi suferă, caută şi se îndoiesc, greşesc şi cred. La Tolstoi acelaşi erou cunoaşte şi minunate elanuri înălţătoare şi sentimente delicate şi gingaşe, şi dezamăgiri şi prăbuşirea în bezna simţămintelor josnice, grosolane, egoiste. Repetând cuvintele lui Tolstoi, eroul apare în faţa noastră, ba criminal, ba înger.

Realismul critic a făcut prin opera lui Tolstoi un nou pas înainte, atingând o ascuţime neobişnuită. Tolstoi a creat prima frescă grandioasă din lume, în care viaţa unor oameni oarecare se desfăşoară pe fondul unor evenimente istorice dintre cele mai importante, împletindu-se organic cu ele. Pana sa a făurit o nouă formă de roman istoric- epopeea[24].

Prin felul în care pune o serie de probleme morale şi filozofice, prin originalitatea şi profunzimea procedeelor de analiză psihologică, precum şi prin măiestria sa literară, Tolstoi este recunoscut de lumea întreagă ca un artist neîntrecut.

## BIBLIOGRAPHY

**1)** Albérès, R.–M., ***Istoria romanului modern***. În româneşte de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

**2)** Dărăbuş, Carmen, ***Literatura universală şi cunoaşterea de sine***, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003.

**3)** Drîmba, Ovidiu, ***Istoria literaturii universale***, Editura Saeculum, Bucureşti, 2002.

**4)** Drîmba, Ovidiu,***Literatura universală***- manual pentru clasele a XI-a şi a XII-a, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti, 1998

**5)** Ianoşi, Ion, ***Tolstoi. Romanul unei drame***, Editura Teora Universitas, Bucureşti, 1998.

**6)** Ianoşi, Ion,***Romanul monumental şi secolul XX***, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

**7)** Sadoveanu, Mihail, ***Opere***, vol. 6, ESPLA, Bucureşti, 1956.

**8)** Tolstoi, L.N, ***Război şi pace***, Prefaţă de Sorina Bălănescu, Editura Gunivas, Chişinău, 2002.

**9)** Tolstoi, Lev, ***Război şi pace,*** traducere şi note de Al. Philippide, N. Rarocescu, Nicolae Teică şi Nina Radici, Editura Adevărul Holding, Bucureşti, 2011.

**10)** Zerceaninov, A.A., Raihin, D.I., Strajev, V.I., ***Literatura rusă***, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1956.

[24] *Ibidem*, p. 487.

# CAMIL PETRESCU'S PROSE- A SPACE OF INTEROGATION

**Veronica Barbu (Fînaru) and Mihaela Leu (Stroe)**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: The new type of literature imposed by Camil Petrescu, which proposes ambitious narrative approaches through a new technique that involves transferring attention from social drama to the drama of consciousness, bringing to the reader a creator looking for the ultimate "ratio" of his characters. Multiple masks invested with diverse identities and social conditions aspire to fulfillment in a unique ego. Stigmatized and determined to survive Don Quixote complex that fights with the windmills and aspires to the love of Dulcinea, as the Camilprescian's intellectual tends to accomplish by reaching the "Absolute," which seems to move away as the one who wishes him with fervor is approaching him.*
*The enormous capacity of idealizing Camilpresecian characters is the one that translates them into a space of interrogation where existential questions remain unanswered, and repeated failures obstruct any possibility of fulfilling being*

*Keywords: drama, consciousness, complex, interrogation, failure.*

Dacă în secolul al XIX-lea drama individului era proiectată mai ales pe dimensiunea socială, secolul al XX-lea vine cu schimbări semnificative abordând tema condiției umane dintr-o altă perspectivă, considerând că această aparține sensibilității și gândirii astfel omul este perceput din perspectiva totalității, ca o reflectare firească pe dimensiunea ontologică. Astfel este promovată o literatură care încearcă să salveze ființa regândîndu-i poziția în Univers și privind-o în același timp ca subiect și obiect al reflecției. Transformând treptat creația românească într-o meditație asupra condiției ființei umane în Univers, relevarea condiției umane dovendîndu-se a fi elementul tulburător al romanului modern. În acest sens, semnificative sunt operele lui André Malraux "Cuceritorii" (1928), "Calea regală" (1930), dar mai ales "Condiția umană" (1933). Totodată autori precum Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ernesto Sabato, Gabriel García Márquez, au oferit omenirii și iubitorilor de literatură în deosebi mărturii cutremurătoare despre om, punând bazele unei literaturi capabilă să-l suprindă în realitatea cea mai profundă.Întorcându-ne cu privirea spre literatura autoctonă, opera camilpetresciană nu a venit pe un teren total nepregătit. În anul 1918 facem cunoștință cu romanul "Între artă și iubire" al Sarinei Cassvan în care această fructifică experiența dobândită ca infirmiera din primul război mondial sau George Topârceanu care își însemnează notele de campanie luând "Amintiri din luptele de la Turtucaia". Anul 1924 aduce în atenția cititorilor notele de campanie a lui Felix Aderca "Moartea unei republici roșii", urmând ca în 1927 să fie publicat romanul "Întunecare" a lui Cezar Petrescu.În 1930 a fost publicat romanul lui Camil Petrescu "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" la editura "Cultura națională" fiind primit cu multe observații pertinente cum este cea a lui Eugen Ionescu care, vede înaintea tuturor romanul "Perfect omogen, perfect întreg" și observă că personajul feminin nu are...o viața obiectivă reală, ci subiectivă.[1] Totodată, Perpessicius face observații remarcabile printre care: "Eroul lui Camil Petrescu este un psiholog al dragostei, și luciditatea și preciziunea analizei lui se înrudesc cu ale marilor moraliști a literaturii franceze, și înaintea tuturor cu Stendhal

[1]Eugen Ionescu, în cronica sa la acest roman, apărută în *Fapta*, Anul I, nr. 7/22, Noiembrie 1930, pag. 6

însuși."[2]George Călinescu, în monumentala sa operă, "Istoria literaturii române de la origini până în prezent", intuiește corect structura personajului camilpetrescian care "se dedublează, și în această dedublare el pune voluptate". Totodată, Alexandru Paleologu observă în romanul camilpetrescian "Singurătatea omului modern, suspendat într-o lume pe care n-o mai poate cuprinde și nici înțelege."[3]Experiența războiului, voluntar trăită, îi va marca profund personalitatea. În anul 1916 Camil Petrescu este rănit pe front urmând ca în anul următor, 1917, să fie luat prizonier. După încă aproximativ un an este eliberat din lagărul de la Soopronyek. Astfel, visând în împlinirea unui ideal -acela al unității naționale- subordonează drama individului (prizonierat, surzenie,) dramei colectivității. Student al Facultății de Filozofie, a fost marcat, în mod special, de doi "monștrii sacri" ai filozofiei, Bergson și Husserl care au influențat modul de a gândi a lui Camil Petrescu, dar și traiectoria pe care avea să o urmeze pe drumul investigației filozofice, parcurs anevoios care s-a reflectat, mai apoi, în operă.Fenomenologii[4] ilustrează dorința lor de a înțelege fenomenele în expresia lor pură prin fundamentarea relației intenționale. Când un subiect se observă pe sine, în loc să fie absorbit de propria viață lăuntrică, se epxrima în altceva, proiectându-se în afară. Astfel, lumea sa interioară devine un spațiu al interogației asupra rostului ființei umane în Univers, al rolului sau proiectându-se totodată într-un spațiu unde își cristalizează experiențele trăite. În acest mod, omul numește lucruri care țin de afectivitate cum ar fi gelozia sau simpatia pentru sentiment. Noi, ființele umane, din perspectiva lui Bergson[5], credem că suntem capabili să percepem obiectiv timpul în care se desfășoară experiența noastră trăită. Pentru Bergson, a fi liber înseamnă a fi spontan, a fi liber înseamnă că acțiunile tale sunt rezultatul direct al conștiinței și nu a unor constrângeri exterioare. Preluând ideile filozofice ale mentorilor săi spirituali, Bergson și Husserl, literatura camilpetresciană se naște ca o prelungire a ideilor filozofice, ivindu-se astfel de un tărâm al marilor întrebări existențiale, un pretext al coborârii în Sine, unde frica, teamă, incertitudinea, apropie omul de propria esență, deoarece pentru Camil Petrescu, un personaj nu mai este un individ, ci expresia unei idei, a unei tendințe temperamentale. Eroul camipetrescian se lasă condus doar de comandamente ideale. Dincolo de aparența să înfrângere în plan teluric, sintetizează ceea ce s-ar numi eliberarea universului la sine, ce presupune o sacrificare a "ideii", singura cunoaștere reală. Singura soluție salvatoare pare a fi sacrificiul eroului pe altarul "ideii". Eroul lui camilpetrescu, vrăjit de jocul "ideilor" nu poate înțelege că a fi moral poate însemna mai mult decât supunerea unui set de reguli, neluând în seamă și neanalizând situațile în sine. Astfel, expulzarea umanului atrage după sine efectul invers: limitarea orizontului și a perspectivei asupra întregului, fapt ce naște adevărate drame în plan individual, afectând, în mod implicit, și inițiatorul dreptății, ce obține efectul invers, născător, la rândul său, de noi drame. Legea dreptății, ideea absolută, devine o forță alienatoare, căreia eroul cailpetrescian îi cade victimă. Drama să ar consta în incapacitatea de a-și contura o lege internă care să conștientizeze fina bariera de ordin etic între moralitate și imoralitate. Cultivă cu înversunre onoarea și onestitatea: Ladima se duelează pentru Doamna T cu Fred, Andrei Pietraru pentru Ioana Boiu, Radu Vălimăreanu pentru Mioara, Gelu Ruscanu, asemenea tatălui său, se sinucide. Sinucidere este și în cazul lui Ladima, pe care realitatea îl copleșește, anulându-i orice speranță de reașezare a unui sistem de valori în care să se regăsească. Modul acestor eroi de a se raporta la existență, în general, și la propriul rost în lume, în paricular, este unul deosebit de complex. Par deseori dornici de a completa galeria marilor cavaleri (Tristan, Rolland sau cavalerii templieri) care

[2]Perpessicius, în cronica sa la acest roman, apărută în *Cuvântul*, Anul VI, nr. 2009/23, Noiembrie 1930, pag. 1
[3]Alexandru Paleologu - *Romanele lui Camil Petrescu* în volumul *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970, pag. 141.
[4]Din limba greacă: phainómenon și logos înseamnă studiul fenomenelor.
[5]Henri Bergson a instituit în filozofia franceză o modalitate specifică de a gândi. Dorind să exprime spontaneitatea experienței interioare.

au conştiinţa liberaţii şi luptă pentru triumful Ideii într-o subspecie coruptă. Doar că misiunea lor, nobilă de altfel, ajunge să fie utopică, iar Cavalerul să se regăsească în Don Quijotte, luptând cu morile de vânt. Eroul camilpetrescian arde ca o torţă pe altarul dreptăţii, fiind chinuit neancetat de întrebări existenţiale, venite de dincolo de lucrurile concrete înconjurătoare.

Personajele lui Camil Petrescu conştientizează adâncimea infinită a principiilor de viaţă la care se raportează şi devin copleşite de ea, deşi înceacă să nu renunţe şi să caute, pentru a învăţa, atât în sine, cât şi în alţii. Intervine riscul, în aceste căutări febrile, ca "Morile de vânt" sau "Ielele" să fie luate drept realitate, iar eroul să sufere de "simptomele" lui Don Quijote: falsa identificare, eroarea, fapta şi eşecul proastei racordări. Operele dramatice precum "Danton", "Bălcescu", "Jocul ielelor" sunt scrieri pe tema dreptăţii absolute, ce pun în lumina eroi hipnotizaţi de Ideea Absolută, spaţiu al interogaţiei, neadecvat Realiei.[6] Tărâmul utopic poate fi şi o clarviziune a id eilor pure, care nu îşi găsesc teren de aplicare fără să provoace tragedii pentru că sunt prea avansate pentru stadiul evoluţiei subspeciei.

Danton este ancorat profund în realitate, robust, cu spirit practic, lupta, iubeşte, este preocupat de familie, empatic în faţa situaţiilor tragice, lăsându-se copleşit de milă în faţa situaţiilor tragice. Sfârşeşte tragic, fiind ucis, în mod paradoxal, chiar de cel pe care el însuşi l-a pus acuzator public: Robespiere.

"Jocul ielelor"pune în lumina figura lui Gelu Ruscanu, a cărui conştiinţă luptă între raţiunea pragmatică şi cea transcedentală, care domină. Faptul că ministru al justiţiei ajunge un hoţ şi un criminal, trezeşte în el dorinţa de a face dreptate, însă nu observă că singurul adevăr viabil pentru el atrage după sine o avalanşă de suferinţe şi chiar nedreptăţi, provocând efectul contrar-anularea armoniei. Destituirea ministrului este o datorie de onoare care atrage după sine supunerea femeii iubite disprețului public, lipsa de recunoştinţă faţă de salvarea onoarei tatălui său şi faţă de cel care l-a susţinut din umbră şi nu în ultimul rând, sacrificarea ideii de camaraderie. Astfel, eroul ajunge să se zbată în iţele unei regretabile confuzii, pentru că dreptatea lui provoacă o avalanşă de nedreptăţi ce fac ravagii în societate. Ideea de dreptate absolută îşi cere tributul de jertfe, ultima fiind sinuciderea lui Gelu Ruscanu, care nu poate rămâne indiferent la erodarea credinţei sale. Respectarea cu sfinţenie a unui cod al onoarei de necontestat pentru Gelu are efectul invers stârneşte ilaritatea. Astfel, întrebarea chinuitoare, retorică chiar, în privinţa cărei dreptăţi trebuie ţinută partea stârneşte o regretabilă confuzie, pentru ca dreptatea nu are plural, în cazul eroului camilpetrescian. Tributul de jertfe cerut de dreptatea absolută copleşeşte şi pentru că nu poate rămâne pasiv la erodarea sistemului său de valori, Gelu Ruscanu va prefera sinuciderea „I*ubirea e tot sau nu e nimic...O greşeală nu are sens aici...Dacă într-o pagină întreagă de calcul un inginer a zis o singură dată trei plus patru fac opt,tot calculul este nul şi podul se prăbuşeşte."*[7]

Hiperlucidului Camil Petrescu nu îi lipseşte ironia, ba am putea afirma că ironia îl defineşte. Îşi pune personajele în situaţii complexe ce au parcă atributele unor cercuri vicioase, din care cu greu pot evada. Ruperea cercului, ce opune adesea rezistenţă asemenea unui elastic, presupune voinţă şi inteligenţă lucidă, substanţială, cu „vedere noosică". Eroii rezistă până la un punct...când trădează, fug sau se sperie. Ştefan Gheorghidiu, revenit din război, o percepe pe Ela ca pe o fiinţă stupidă, Ladima este ,,vindecat" de puternica empatie, Radu Vălimăreanu, Gelu Ruscanu sunt pasionali, contrariaţi în dragostea absolută. Suferinţa şi sentimentul ratării, al eşecului, provine atât din perceperea eronată a ideii de dreptate, dar şi din învăluirea femeii într-o aură falsă, aceasta dovedindu-se fără consistenţă, coruptibilă, surprinsă în plin declin către subspecie, incapabilă de a se adapta sistemului complex al cavalerului, care fac alegeri...nu oricum...ci punându-şi întrebări: „*După ce am chibzuit mult,*

[6]Realia este Polul necesitţii, iar Utopia poate fi iluzia Polului Noosic, orice ficţiune libertină a spiritului uman.
[7]Camil Petrescu, Teatru, *Jocul ielelor,* Editura Minerva, 1971, Bucureşti, pag. 56

*după ce am văzut risipite toate nedumeririle, după ce bănuitor te-am privit luni și luni, mi-ai apărut ca frumusețea însăși, toată și numai atunci te-am rugat să fii soția mea."* [8]

Războiul este cealaltă problemă limită, ca și iubirea. Îl provoacă și parcă nu concepe să nu răspundă acestei provocări. Ca și în cazul ideii de dreptate sau dragoste, războiul devine un segment prețios al cunoașterii absolute. Uneori, îi salvează onoarea și îl protejează de căderea în ridicol. Parcă și războiul devine ,,absolut". Iar când eroul poartă, simultan, două războaie, atât pe câmpul de luptă, cât și pe câmpul erotic, existența devine hipnotizantă. Chinuiti de mari întrebări, de angajamentul total al ființei, trăindu-și dramatic existența, se rup de subiectivism și își dovedesc superioritatea în fiecare demers.

Literatura camilpetresciană reflectă, cu măiestrie, criza profundă a ființei umane, zbaterea ființei ce luptă până la epuizare pentru a-și păstra condiția verticală, rațională, ce uneori copleșește, împingându-l la a dezerta de la propria condiție.

## BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
2. Călin Liviu, *Camil Petrescu*, Editura Eminescu, Bucureşti 1972.
3. Călin Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
4. Căpușanu Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
5. Constantin Ionescu, *Camil Petrescu: amintiri și comentarii*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
6. Dugnean Paul, *Camil Petrescu*, Editura Eminescu, București, 1984.
7. Elvin B., *Camil Petrescu: studiu critic*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
8. Mîndră Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei românești: de la Gh. Asachi la Camil Petrescu*, Editura Minerva, București, 1971.
9. Paleologu Alexandru, *Romanele lui Camil Petrescu*, Editura Eminescu, București, 1970.
10. Petrescu Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.
11. Petrescu Camil, *Modalitatea estetică a teatrului,* București, Fundația pentru literatură și arta "Regele Carol II", 1937.
12. Petrescu Camil, *Husseri: o introducere în filozofia fenomenologică*, Societatea Romană de Filozofie, București, 1938.
13. Petrescu Camil, *Teze și antiteze: eseuri alese*, Editura Minerva, București, 1971.
14. Petrescu Camil, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1981.
15. Petrescu Camil, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1983.
16. Petrescu Camil, *Doctrina substanței*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
17. Popa Marian, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București, 1972.
18. Solomon Dumitru, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
19. Vianu Tudor, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, București, 1961.

[8]Camil Petrescu, Teatru, *Act venețian,* Editura Minerva, București, 1971, pag. 78

# THE VALENCES OF THE PROHIBITION IN THE WORKS OF FRANZ KAFKA

**Camelia Suciu**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: Eugene Ionesco claims, regarding the universe of Franz Kafka's work, that "the man lost in the labyrinth" is "a primordial theme".Starting from this point, the study aims to find answers for two questions: 1. How is the labyrinth of Kafka's work born? and 2.What is this labyrinth in which the entire universe of the work is blocked?From our point of view, the engine behind the labyrinthine transformation of the Kafkaean world, is the prohibition under the sign of equality: negation=prohibition. Thus, the study approaches different forms of prohibition found in Kafka's works, based on Jean-Paul Sartre's study about negation in the Being and Nothingness where negation is seen as a "refusal of existence" through which a being "is aroused in nothingness".The study also seeks to establish a connection between the writer's biography and his fictional work, taking into account the valences of the prohibition that becomes the source of the creation of the absurd prison-world, specific to Franz Kafka's literature.*

*Keywords: prohibition, time, space, prison, world*

În *Note și contranote* Eugene Ionesco afirmă ,,tema aceasta aomului rătăcit în labirint, fără fir conducător, este primordială, cum se știe, în opera lui Kafka"[1]. Se iscă, în acest context, două întrebări: *Cum ia naștere labirintul ficțional kafkian*? și *Care este acest labirint al universului operei sale?* Din punctul nostru de vedere, motorul care stă la baza apariției labirintice a lumii kafkiene este interdicția, privită sub semnul egalității: interdicție=negație.

Jean Paul Sartre în *Ființa și neantul* afirmă privitor la negație ,,negația este refuz de existență. Prin ea, o ființă (sau un mod de a fi) este pusă, apoi aruncată în neant"[2], în această situație ,,condiția necesară pentru ca să poată fi posibil a spune nu este ca neființa să fie o prezență perpetuă în noi și în afara noastră, este ca neantul să bântuie ființa"[3] și ,,dacă neantul fundează negația e pentru că el cuprinde în el nu-ul ca structura sa esențială"[4] Din aceste observații, două aspecte sunt supuse atenției noastre: 1.Negația ca refuz de existență și 2.Negația ca structură fundamentală a neantizării ființei. Privitor la opera kafkiană, folosind noțiunea de *interdicție* ca sinonim al *negației* pot fi observate mai multe forme de manifestare a acesteia, variații întâlnite în dimensiunea biografică a operei scriitorului, transpuse apoi, sub diferite forme, în opera sa ficțională.

O primă manifestare a interdicției este ceea ce Maurice Blanchot susține cu privire la Kafka ,,are o profesie, o familie. Aparține lumii și trebuie să-i aparțină. Lumea îi dă timpul, dar și dispune de acest timp."[5]Aici este conturată o primă formă a interdicției, interdicția de a dispune în mod liber de timp, interdicție care este subliniată în nenumărate rânduri în jurnalul său ,,Nu duc nimic până la capăt petru că nu am timp și pentru că dăinuie în mine apăsarea asta. (...) Am să mai pot îndura mult? Are vreun rost să mai sufăr așa, are să mi se dea, adică

[1]Eugene Ionesco, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992, p.257
[2]Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004,p.50
[3]Ibidem
[4]Jean-Paul Sartre, *op.cit*, p.59
[5]Maurice Blanchot, *Spațiul Literar*, București, Editura Minerva, 2007, p.p.72-73

timp?"[6] O primă neantizare a ființei kafkiene este această negație a ideii de suficiență a timpului. Existența unei ființe a timpului suficient și necesar manifestării eului creator este astfel imposibilă, dominată de negație,ca ceea ce numește Sartre ,,refuz de existență"[7]Deoarece ,,există o ființăa lucrului perceput în măsura în care el este perceput"[8] timpul nu mai este perceput ca o existență necesară și suficientă, ci ca o negație, o interdicție a manifestării în mod liber a universului creator. Acest fenomen este demonstrat de opera biografică a lui Kafka.

În acest context, eul își țese primele pânze ale acelui labirint în care vor fi capturate pesonajele operelor ficționale kafkiene.Ceea ce a determinat acestăinterdicție a timpului în opera ficțională este ,,solitudinea absenței de timp"[9] Este observabilă nevoia trecerii într-un timp absolut , care să-i fie lui însuși suficient, iar această suficiență a timpului pentru timp în sine, este redată prin abordarea ficțională a unor situații absurde în care sunt puse personajele.Soluția ultimă este trecerea realității în absurd , crearea unei lumi a absurdului, în care închisoarea temporală, reală, a lumii să fie transpusă. Dacă ne îndreptăm atenția spre povestirea *În fața legii,* putem observa cum absurdul creează un timp absolut, suficient pentru sine, care este însă resimțit de personaj ca atemporal, ca ceea ce Maurice Blanchot numește ,,absență de timp"[10] ,,păzitorul îi dă un scăunel și-i spune să șadă lângă ușă, de-o parte. Acolo stă zile și ani în șir."[11]Timpul devine o noțiune abstractă, iar trecerea lui nesemnificativă pentru personaje. Este materializat la nivel ficțional, ceea ce Kafka mărturisește în Jurnal ,,duc o viață dublă, înspăimântătoare, din care, după toate posibilitățile nu există altă cale de ieșire decât nebunia"[12]Această posibilă nebunie se manifestă în ficțiune sub forma abordării situațiilor absurde. După ce personajul din povestirea *În fața legii* petrece timp nelimitat chiar ,,în fața legii", acesta îl întreabă pe cel care păzește intrarea ,,- Toți se străduiesc, vezi bine, să afle ce-i legea, grăiește omul, cum se face atunci că, în atâta amar de ani, n-a mai cerut nimeni să intre înafară de mine?"[13]Absurdul este redat prin însăși referirea la dimensiunea temporală, timpul inversează mersul firesc al lumii, interzicând însăși firescul, aflarea adevărului, astfel chiar firul narativ nu doar personajul, devine,,o umbră negativă a propriei sale realități"[14]

Așadar, interdicția temporală pe care a trăit-o scriitorul în mod real este transpusă, la nivel ficțional, printr-o transformare a timpului într-un timp absolut, atemporal, suficient timpului însuși, iar această transformare este realizată prin intermediul absurdului, proces prin care ,,totul devine fals pentru omul care, pierzându-și realitatea (nu umbra, ca eroul lui Chamisso), devine umbra negativă a propriei sale realități"[15]

Interdicția libertății timpului este dată de epuizarea timpului de către nevoile societății birocratice, ceea ce Maurice Blanchot sugerează prin afirmația ,,Lumea îi dă timpul, dar și dispune de acest timp."[16]. Acest proces este o mască a transformării individului într-un sclav mecanizatal socialului. Această formă a interdicției se manifestă în strânsă legătură cu o altă formă a acestui fenomen, interdicția manifestării libere a propriei identități.Aceasta este conturată în contextul mediului familial și fundamentată de transformarea socială a acestuia într-un sclav al socialului. În ceea ce privește manifestarea interdicției la nivelul mediului

[6]Franz Kafka, *Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923*, București, Editura Univers, 1998, p.67
[7]Jean-Paul Sartre, *op.cit*., p.50
[8]Ibidem, p.24
[9]Maurice Blanchot, *op.cit*., p.73
[10]Ibidem
[11]Franz Kafka, *Metamorfoza și alte povestiri*, Iași, Editura Polirom, 2012,p.111
[12]Franz Kafka, *Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923*, București, Editura Univers, 1998, p.27
[13]Franz Kafka, *Metamorfoza și alte povestiri,* Iași, Editura Polirom, 2012, p.112
[14]Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, București, Editura Teora, 2000, p.15
[15]Ibidem
[16]Maurice Blanchot, *op.cit*., p.73

familial, nu de puține ori este invocată în Jurnal, influența imaginii paterne și a întregii situații din mediul familial. De exemplu, într-un din notele sale, scriitorul afirmă ,,Stau în camera mea, în acest cartier general al vacarmului care domnește în toată casa noastră. Aud cum se trântesc ușile și prin larma asta aud doar pașii celor care aleargă mereu de la o ușă la alta, aud chiar și trosnetul metalic al ușiței de la soba de gătit din bucătărie. Tata dă buzna, trântind ușa, în camera mea, și trece, trăgându-și după el halatul de casă care-i alunecă în urmă, din soba din camera de alături se scoate cenușa."[17]Se poate observa cum în mod nedeclarat, interdicția se instalează la nivelul ființei dar sub altă formă de manifestare, o mască a lipsei spațiului individual, altfel spus, asistăm la o înlănțuire de interdicții, o serie a interdicțiilor care definesc existența, acest proces materializează reducerea existentului, după modelui lui Sartre, la ,,seria aparițiilor care-l manifestă"[18]Însăși existența devine o manifestare în serie a diferitelor forme de interdicție, prin care ființa este ,,aruncată în neant"[19], aceasta nu se mai regăsește pe sine și nu-și poate crea o identitate proprie într-un spațiu securizat individual, de aici nevoia de transcende realitatea și de a o subiectiviza, creând o realitate ideală prin absurd. Realitatea individului trece în neant, se pierde pe sine și nu poate să-și găsească identitatea decât creând una nouă, în ficțiune prin apelul la absurd. Făcând o paralelă cu evadarea în vis a romanticilor, omul alienat, neantizat ca lume interioară, nu poate evada altundeva decât într-o lume a absurdului, iar paradoxal, această evadare se metamorfozează într-o lume închisoare pe care personajul de data aceasta, o resimte ca fiind un spațiu securizat în care identitatea trăirilor sale, a felului în care percepe lumea și conglomeratul de evenimente sociale în care este implicat, se poate manifesta liber, devenind o voce la nivel textual. Metamorfoza lui Gregor Samsa este un rezultat al seriei de intedicții la care este supus personajul, el devine forma ficțională a unui conținut real. Pe de altă parte, Joseph K. din Procesul, reprezintă un element important în demararea procesului de materializare a felului în care realul amprentează ființa, personajul nu mai este el cel care manifestă evadarea în absurd, ci devine un intermediar, am putea spune chiar mediator al acesteia. Prin intermediul său lumea absurdă se construiește și se definitivează ca identitate a textului, o identitate carcerală pentru întreg universul ficțional. Acest proces este încă o dată un rezultat al repetitivității interdicțiilor sub forma unor serii. O formă de interdicție specială în cazul de față este interdicția de a avea acces la informație justificatoare. Din acest punct ia naștere închisoarea ca spațiu al absurdului în care se desfășoară viața personajelor, nu există un răspuns concret pentru întrebarea, rostită sau sugerată, „ De ce?" De ce este judecat Joseph K.? De ce a murit Joseph K.?, iar lista acestor întrebări fără vreun răspuns, poate să continue. Dacă păstrăm paralelismul dintre realitate și ficțiune, dintre felul în care se raportează la realitate ființa Franz Kafka și ființele ficționale create de acesta, ne putem îndrepta atenția spre textul *Jurnalului*, text în care se regăsesc numeroase mărturisiri cu privire la izbirea ființei de zidul interdicției. De exemplu în *Jurnal* se regăsește și următoarea mărturisire: ,,28 decembrie. Chinurile pe care mi le provoacă serviciul la fabrică. De ce am acceptat, atunci când mi s-a impus să lucrez aici după-amiaza?Adevărul este că nimeni nu mă obligă la asta cu forța, doar tata cu reproșurile lui, Karl cu tăcerea lui, precum și sentimentul meu de vinovăție"[20]. Din punctul nostru de vedere, închisoarea lumii ficționale kafkiene stă sub semnul a trei coordonate invocate în această mărturisire: întrebarea De ce? pentru care nu există un răspuns evident, așteptările familiei și simțul responsabilității aflat sub masca șireată a conștiinței. Acestea sunt trei coordonate ale ființei atacate de valențele interdicției. Am putea spune că avem a face cu un călcâi al lui Achile tridimensional, vizat în permanență de atacurile în serie ale interdicției.Ideea de a aparține unui sistem organizat, monitorizat de

[17]Franz Kafka, *Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923*, București, Editura Univers, 1998,p.91
[18]Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, p.43
[19]Ibidem,p.50
[20]Franz Kafka, *Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923*, București, Editura Univers, 1998, p.139

un program şi de îndatoriri sociale, este o temă care implică interdicţie prin însăşi abordarea ei, interdicţia trăirii unei vieţi spontane, în care fiinţa să se poată manifesta, monotonia este cheia acestei interdicţii, prin aceasta fiinţa îşi transformă viaţa într-un mecanism, individul devine o maşinărie socială cu mişcări controlate de simţul datoriei. Interdicţia creează astfel un om artificial, care nu mai poate să se manifeste liber pentru a-şi atinge propriile idealuri, cu atât mai puţin idealuri creatoare. Prin realizarea unor îndatoriri de serviciu, individul îndeplineşte, de fapt, obiective ale unei fiinţe absente, ale unei fiinţe artificiale mascate de valenţele lui ,,trebuie" , valenţe care se pliază pe cele trei dimeniuni: omniprezentul De ce?, aşteptările familiei şi simţul responsabilităţii.

Trezirea tânărului Gregor într-un corp străin, acel corp care nu-i aparţine şi totodată nu poate să îndeplinească cerinţele celor trei dimensiuni, aduce-n prim-plan imaginea fiinţei izolată într-o abstactizare a realităţii. Această abstarctizare, devine însă şi o mărturie a personajului.Toate trăirile negative acumulate de-a lungul timpului sunt deodată exteriorizate, nu prin conţinut ci prin formă. Acesta nu se mai poate manifesta ca individ social, ca imagine a ceea ce se aşteaptă de la el, ci devine un element total nefolositor atât familei cât şi societăţii. Se confruntă astfel cu o altă formă de interdicţie, prin care primeşte rolul de a fi acel produs al socialului pe care toată lumea îl aşteaptă şi de care toată lumea are imediată nevoie. Este exemplul de personaj care materializează ,,neantizarea fiinţei"[21] într-un mod foarte plastic, tânărul Gregor transformându-se într-o nefiinţă pentru cei din jurul său şi fiinţă pentru lumea s-a interioară. El devine NE-folositor pentru familie, NE-folositor locului său de muncă şi locului ocupat în societate, ajungând ca în cele din urmă să fie NE-folositor sieşi deoarece trupul nu-i mai serveşte şi nu-l mai ascultă. Astfel propriul trup devine o închisoare a valorilor sale particulare, un labirint în care fiinţa devine treptat, nefiinţă.

Păstrând egalitatea semantică utilizată încă de la începutul studiului, interdicţie=negaţie, putem afirma că acest proces al negării este şi sursă de inspiraţie pentru dimensiunea ficţională a operei kafkiene. Întregul univers este redus la negaţie, valorile devin nonvalori, loialitatea devine nonloialitate, echilibrul devine dezechilibru. Transpunerea realităţii în absurd este realizată prin negaţie, ajungându-se astfel la acel ,,neant care bântuie fiinţa"[22], cu alte cuvinte, am putea pune sub semnul sinonimiei absurdului lumii ficţionale kafkiene cu procesul de neantizare a fiinţei.

Pentru a susţine acest aspect, ne putem îndrepta atenţia către o altă formă a interdicţiei care bântuie viaţa tânărului Kafka: interdicţia odihnei. Această manifestare a interdicţiei este foarte des menţionată în Jurnal ,,se pare că, în ce mă priveşte cu mine s-a terminat încă din temelii- în ultimul an nu am fost niciodată mai mult de cinci minute la rând scuturat cu totul din somn, va trebui ca zilnic fie să-mi doresc să pier de pe faţa pământului, fie, fără ca pentru aşa ceva să mi se îngăduie cea mai mică speranţă, să încep totul de la început ca un copil mic."[23] sau ,,n-am dormit de trei nopţi- la cea mai mică încercare de-a face ceva simt cum ating străfundul puterilor mele"[24] ori ,,sînt obosit, trebuie să încerc să mă refac dormind, alminteri sînt pierdut în toate privinţele. Câtă osteneală să mă pot menţine pe linia de plutire."[25] Observăm deci, cum fiinţa se iznește de zidul aceluiaşi ,,nu", iar această pendulare între interdicţie şi străduania de a depăşi efectele acesteia se proiectează în universul ficţiunii, şi demararea unui proces de negare a normalului şi a valorilor primordiale ale individului. Lumea textului se află în permanenţă între limitele suportabilului, de subliniat în acest sens o afirmaţie din *Metamorfoza* ,,Cine oare, din această familie trudită şi ostenită

[21]Jean-Paul Sartre, *op.cit*., p.50
[22]Ibidem
[23]Franz Kafka, *Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923*, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p.26
[24]Ibidem, p.104
[25]Franz Kafka, *op.cit*., p.234

peste măsură, ar fi avut timp să se ocupe de Gregor, mai mult decât era strict necesar?"[26] în nici o situație nu este depășită limita lui ,,strict necesar" întreaga narațiune fixându-se asupra unui obiectiv, acela de atribuire a unui rol specific fiecărui gest sau acțiune, totul bazându-se pe concret și pe nevoia de a acționa ca o mașinărie cu mișcări precise, limitate de interdicții.

Rezumând observațiile noastre, putem afirma că puntea de legătură între opera biografică a scriitorului Franz Kafka și implicit lumea sa interioară, și opera ficțională este reprezentată de valențele interdicției manifestate sub forma unei serii ce nu pare să aibă finalitate.Modul prin care scriitorul alege să echilibreze cele două lumii este reprezentat de abordarea absurdului ca formă de manifestare ficțională. De aici derivă răspunsurile pentru cele două întrebări de la care a pornit studiul, răspunsuri între care poate să fie stabilită o relație de echivalență: labirintul universului operelor lui Franz Kafka este reprezentat de capturarea ființei în lumea absurdului, lume văzută ca soluție ultimă în fața neantizării ființei sub semnul interdicției.

## BIBLIOGRAPHY

**BALOTĂ, Nicolae,** Literatura Absurdului, București, Editura Teora,2000

**BLANCHOT, Maurice**, Spațiul Literar, București, Editura Minerva, 2007

**DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix**, A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia, Mineapolis, University of Minesota Press, 2005

**DELEUZE, Gilles, GUATTARI**, Felix, Kafka Pentru o literatură minoră, București, Editura Art, 2007

**FOUCAULT, Michel**, A supraveghea și a pedepsi:nașterea închisorii, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

**IONESCO, Eugene**, Note și contranote, București, Editura Humanitas, 1992

**SARTRE, Jean-Paul**, Ființa și neantul, Pitești, Editura Paralela 45, 2004

**KAFKA, Franz,** Opere complete vol.3 Jurnal 1910-1923, București, Editura Univers, 1998

**KAFKA, Franz**, Metamorfoza și alte povestiri, Iași, Editura Polirom, 2012

**KAFKA, Franz***, Procesul*, București, Editura Rao, 2013

[26]Franz Kafka, *Metamorfoza și alte povestiri*, Iași, Editura Polirom, 2002, p.58

# SOCIOLINGUISTIC ASPECTS IN THE STUDY OF SPOKENDIALECTAL LANGUAGE

**Sorin Guia**
**Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi**

*Abstract:In gathering dialectic linguistic material, along with the aspects concerning diatopic variation, we also need to consider issues pertaining to diastratic, diageneratiuonal and diasexual variation. Both in preparing a dialectal survey and in describing linguistic phenomena, we have to follow aspects related to sociolinguistic variables that can afford us to observe the context and category of speakers in which some archaic phenomena are preserved; last but not least, the subjects they evolve in under the influence of literary language are also of interest to us.*

*Keywords: spoken language, sociolinguistics, diastratic variation, diagenerational variation, dialectology*

Limba este un dat social-istoric, subiecţii vorbitori primind-o de-a gata, fiind nevoiți să o învețe și să o folosească după norme prestabilite și controlate de comunitatea căreia îi aparţine. Pentru o comunicare eficientă cu interlocutorii, este indispensabilă proveniența acestora din aceeași comunitate socială și realitate culturală. Astfel, limba este un fenomen social, dar are și aspecte, demne de luat în considerare, de ordin biologic și psihologic, fiind un organism viu, ce se află într-o continuă schimbare, a cărei evoluție nu depinde de un singur factor. Aceasta trebuie să țină cont de individ, de evoluția istorică și de societate. Pentru a explica dinamica unei limbi, schimbările care se produc în interiorul ei, dar și evoluția acesteia, este necesar să lărgim sfera cunoașterii spre cadrul sociolingvistic, cadru în care individul și societatea ocupă roluri centrale, existînd o condiționare reciprocă între limbă și societate.

O altă caracteristică esenţială a limbii este continua ei schimbare, „limbile se schimbă fără încetare şi nu pot funcţiona decît schimbîndu-se", afirmă Bally[1], schimbarea în limbă – fenomen natural, cu determinări complexe – se datorează în esenţă inovaţiei, fie la nivelul formei, fie la nivel semantic. Trebuie, însă, să facem indispensabila trimitere la o altă tendinţă, aceea de stabilitate, deoarece limba este un organism viu, care tinde spre stabilizare și spre dobîndirea de identitate.

În cercetarea limbii vorbite, un rol important îl are distincţia între realizarea orală[2] sau scrisă a unui mesaj sau, altfel spus, între *limba vorbită* şi *limba scrisă*, numite şi limba apropierii, respectiv limba distanţei. Dacă în cadrul limbii distanţei, limba română literară şi-a creat o pronunţare standard, care evită modificările fonetice prea mari şi imprimă eleganţă pronunţării, în cadrul limbii apropierii, pronunţarea colocvială lasă un teren larg de acţiune limbii vorbite, deschisă la modificări fonetice variate, la rostiri populare şi chiar regionale. În timp ce limba scrisă, prin normele sale rigide, printr-o mai mare unitate şi stabilitate, reprezintă limba literară, limba vorbită, mai puţin încorsetată de legi, înregistrează şi chiar tolerează unele abateri.

[1] Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, A. Francke S. A., Berne, 1950, p. 18.
[2]Realizarea orală a limbii este primară în raport cu realizarea scrisă, ambele fiind în esenţă izomorfe; cf. Adrian Turculeţ, *Introducereîn fonetica generală și românească*, Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, 1999, p. 133.

*Limba standard* reprezintă stadiul din dezvoltarea unei limbi literare în care se stabilesc normele limbii unitare, supraregionale. Asigurînd coeziunea şi stabilitatea limbii naţionale, limba standard devine varietatea de bază a arhitecturii unei limbi. Normele limbii standard, ca rezultat al procesului îndelungat de dezvoltare a limbii literare, au la bază *limba comună*, care înglobează trăsături comune tuturor varietăţilor limbii[3]. De aceea, „este foarte important să subliniem că limba standard nu înlocuieşte varietăţile nonstandard din repertoriul lingvistic al unei comunităţi. Acestea au funcţii complementare cu cele ale limbii standard”[4].

În stabilirea conceptului de „normă”, se efectuează o dublă abstractizare, pe de o parte, se elimină tot ceea ce este pur subiectiv, originalitate expresivă a individului, şi, pe de altă parte, se extrage o normă unică, generală pentru comunitatea de vorbitori. Altfel spus, norma este variabilă în funcţie de limitele şi de natura comunităţii respective. Fie că vorbim de manifestarea vie a unui individ, de activitatea socială sau de comportamentul real, limba este normată. De cele mai multe ori, individului i se limitează libertatea expresivă, oferindu-i-se sau impunîndu-i-se un sistem de reguli bine delimitat, numit mai simplu normă. Dacă norma lingvistică înregistrează modul „cum se spune”, avînd un caracter „natural” şi abstract, norma literară arată cum trebuie să se spună (exercitînd o anumită presiune asupra vorbitorilor sau a acelor care o utilizează în scris), fiind întotdeauna concretă şi convenţională. Norma literară este stabilită, în fiecare limbă, pe baza unui anumit dialect, fără a se confunda total cu acesta, în măsura în care acceptă şi particularităţi provenite din alte dialecte sau graiuri ale limbii respective. Precizăm că, în demersul nostru, punem accent mai mult pe norma lingvistică, care înregistrează modul „cum se spune”, decît pe norma literară, care arată cum trebuie să se spună.

În scrierile sale[5], Iorgu Iordan remarcă diferenţele din punct de vedere stilistic ale limbii literare scrise şi vorbite, cauzele acestor diferenţieri fiind în strînsă legătură cu latura socială a limbii, cu situaţia de comunicare şi cu proveniența locală a vorbitorilor. În ultima vreme se vorbeşte tot mai mult despre o condiţionare reciprocă între limbă şi societate, cercetarea limbii în context social reprezentînd obiectul principal al cercetării sociolingvistice[6].

Th. Capidan consideră că limba, ca fapt social, se impune individului vorbitor în măsura și felul nevoilor de care este condiționată viața lui în societate. Lingvistul clujean face referire și la influența contextului sociocultural asupra locutorului (afirmînd că un copil care se naște va ajunge să vorbească limba părinților doar dacă a fost crescut în mediul lor) și la mecanismul schimbării lingvistice, care este declanșat de „elita vorbitorilor cu simț lingvistic”[7].

Sextil Pușcariu discută despre sociolecte, pe care le numește *dialecte sociale*, avînd în vedere ierarhizarea socială a pronunțărilor dialectale. Este evidențiat și prestigiul sociocultural al limbii literare față de varianta nonstandard, afirmînd că „noi toți ne supunem necontenit prestigiului limbei literare, desbrăcîndu-ne de provincialismele urîte ale dialectului nostru local” (p. 72), totodată precizînd și faptul că dialectele sociale au repercursiuni asupra limbii literare. Pușcariu pune accent și pe adaptarea vorbirii unei persoane în funcție de context și de partenerul de dialog, ținînd cont și de nivelul sociocultural al locutorului: „cu cît

[3]Limba standard are dezvoltări proprii şi particularităţi specifice limbii scrise; vezi *ibidem*, p. 135-136.
[4]Valeriu Rusu (coord.), *Tratat de dialectologie românească*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984, p. 769.
[5]Vezi *Gramatica limbii române*, Bucureşti, 1937; *Limba română actuală. O gramatică a greşelilor*, Iaşi, 1943, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944.
[6]Vezi Boris Cazacu, *Un aspect al cercetării interdisciplinare: Sociolingvistica*, în FD, vol. VIII, 1973, p. 11.
[7] Vezi Th. Capidan, *Limbă și cultură,* Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943, p. 31.

el se găsește pe o treaptă culturală mai înapoiată, cu atît întregul său sistem de exprimare va fi mai mult o schițare a ideilor decît o exprimare dezvoltată a lor"[8].

Studiile de sociolingvistică acordă o mare importanță atributelor de putere: zonă, sex, vîrstă, statut social, evidențiindu-se felul cum vorbesc copiii, femeile, bărbații, tinerii și bătrînii, în funcție de clasa socială în care sînt încadrați sau sub influența unor factori diferiți.

Anchetatorul trebuie să aibă în vedere parametrii sociolingvistici ai participanților la procesul de comunicare, precum: *originea etnică* (etnologii, antropologii și sociolingviștii sînt de părere că apartenența locutorului la o anumită comunitate etnosocială, inclusiv la un anumit tip de cultură, influențează modul de exprimare a acestuia); *zona geografică și administrativă de origine și de rezidență*, aceasta punîndu-și amprenta asupra pronunțării subiectului vorbitor (trebuie menționate și schimbarea zonei geografice sau naveta dintr-o zonă în alta, în cazul în care acestea au loc); *vîrsta* (care influențează modul de comunicare a individului atît în cadrul unor intervale mai mici de timp, cît și pe parcursul diferitelor etape: copilărie, adolescență, maturitate, senectute) și factorii extralingvistici, care acționează prin intermediul acestui parametru: nivelul de studii, schimbarea zonei de rezidență, schimbarea statutului social; *sexul*, întrucît ar putea exista diferențe între pronunțarea femeilor și cea a bărbaților (deși specialiștii discutau despre o pronuțare mai conservatoare a femeilor decît cea a bărbaților, societatea modernă, prin promovarea egalității dintre sexe, tinde să schimbe această opinie fixată deja în cultură); *statutul sociocultural*, care vizează locul pe care un individ îl ocupă într-un sistem socioadministrativ și sociocultural dat, la un anumit moment al existenței sale (întrucît statutul sociocultural poate varia pe parcursul vieții, vorbindu-se de mobilitate socială pe verticală: ascendentă/descendentă). Pri urmare, apartenenţa la unul dintre straturile sociale (stratul social de sus, stratul social mijlociu, stratul social de jos), diferenţele lingvistice referitoare la sex, vîrstă, cît şi relaţia dintre limbă şi profesiunea diferitelor grupe de vorbitori sînt relevante în acest sens.

Un alt aspect care determină diferenţe diamesice şi diafazice este legat de *situaţia de comunicare*. Vorbitorii îşi schimbă modul de a vorbi în funcţie de situaţiile de comunicare, adaptînud-se și la statutul socio-cultural al interlocutorului.

Indivizii se disting între ei după modul în care utilizează limba; în limbă totul este socializat, iar un individ poate să-și adapteze modul de exprimare în funcție de interlocutor. Un act de comunicare implică aprecierea situației sociale în care are loc comunicarea, prin evaluarea și selectarea elementelor constitutive, în raport cu datele personale și cu pregătirea culturală a vorbitorului, precum și cu informațiile pe care acesta le deține asupra interlocutorilor săi.

*Proveniența locală a vorbitorului* este un alt factor de diferenţiere a pronunţării literare. Dacă limba literară scrisă este mai unitară şi nu prezintă particularităţi regionale, în schimb, limba literară vorbită trădează zona de proveniență a subiectului vorbitor. Dacă majoritatea subiecţilor îşi adaptează vorbirea/pronunţarea în funcţie de statutul socio-cultural al interlocutorului şi de situaţia de comunicare[9], unii vorbitori, chiar aparţinînd stratului social de sus, fie se arată dezinteresaţi de o astfel de adaptare a comportamentului verbal, fie sînt „mai puţin dotaţi cu «darul imitaţiei» normelor ortoepice şi păstrează toată viaţa unele

[8] Sextil Pușcariu, *Din perspectiva dicționarului. III Despre legile fonologice*, „Dacoromania", II, 1921-1922, p. 80.

[9] Într-o ediție specială a unei emisiuni de divertisment, difuzată pe postul național de televiziune, în decembrie 2000, dedicată unor „scene din culise" din timpul anului în curs, prezentatoarea, originară din județul Neamț, utilizează o pronunție care-i trădează zona de proveniență; acest fapt se datorează discuției degajate cu colegii de emisiune, prezentatoarea neștiind că scenele respective sînt înregistrate; vezi, în acest sens, Sorin Guia, *Aspecte sociolingvistice şi tipuri de texte în Arhiva de limbă vorbită a Seminarului de dialectologie şi sociolingvistică,* în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Alexandru Ioan Cuza din Iaşi" (serie nouă), secţiunea III e, Lingvistică, tomurile XLIX-L, 2003-2004 (Studia linguistica et philologica in honorem D. Irimia), p. 259.

deprinderi articulatorii regionale însuşite în perioada primei socializări”[10]. Faţă de limba literară scrisă, mai unitară, limba literară vorbită prezintă particularităţi regionale mai numeroase, situaţie încă actuală.

Semnalăm şi o serie de deosebiri cauzate de *vîrsta subiecţilor vorbitori*. În graiul tinerilor se găsesc de cele mai multe ori forme diferite de cele utilizate de către vorbitorii mai în vîrstă, primii fiind înnoitori şi responsabili de inovaţiile lingvistice, deoarece au posibilitatea de a fi la curent cu toate schimbările care se produc, indiferent de mediu, datorită tehnologiei, factorului instructiv-educativ sau diferitelor căi de comunicare.

Persoanele în vîrstă preferă fonetismele franceze, în timp ce tinerii utilizează, cu precădere, englezismele, cu rostiri mai apropiate de etimon. De asemenea, tinerii din aria nordică a dacoromânei, aflaţi în situaţii oficiale sau în discuţii cu vorbitori din alte zone, din dorinţa de a-şi ascunde rostirea regională, apelează la pronunţări hipercorecte: deschiderea vocalei *e* (pentru a ascunde tendinţa de închidere a vocalei neaccentuate, în poziţie finală sau medială), uneori chiar tendinţa de deschidere a vocalei *ă*, în poziţie finală (din dorinţa de a masca închiderea vocalei *ă*, în poziţie finală, la *â*, fenomen specific ariei nordice a dialectului dacoromân). Felul de a pronunţa sunetele diferă, mai mult sau mai puţin, de la o comunitate lingvistică la alta. În aceeaşi comunitate lingvistică şi în acelaşi sistem funcţional pot exista diferite norme (limbaj familiar, popular, limbă literară)[11].

Variabilitatea reprezintă o caracteristică universală a limbii şi se manifestă atît în plan diacronic, cît şi în plan sincronic. Existenţa varietăţii lingvistice teritoriale a fost şi este una dintre primele constatări ale lingvisticii. Factorii diferenţierii sincronice a limbilor sînt de natură spaţială, socială şi situaţională. În acest sens, Eugen Coşeriu distinge între *variaţia diatopică* (care face referire la diferenţierile în spaţiul geografic ale unei limbi; de exemplu, dialectul aromân, subdialectul moldovenean, pentru limba română), *variaţia diastratică*(care aparţine vorbitorului şi priveşte diferenţele dintre diversele straturi socioculturale ale comunităţii academice, cum ar fi jargoanele, argourile, limbajele profesionale) şi *variaţia diafazică*(care priveşte adecvarea vorbirii la situaţii concrete de vorbire; de exemplu, limba literară, pronunţarea familiară etc.)[12]. Acestor trei tipuri de diferenţe le corespund alte trei tipuri de sisteme de izoglose[13], mai mult sau mai puţin unitare: *unităţile sintopice*, numite şi dialecte, întrucît reprezintă un tip particular de subunităţi idiomatice; *unităţi sinstratice* sau niveluri de limbă(de exemplu, limbaj cult, limbaj popular, limbaj al clasei mijlocii etc.); unităţi *sinfatice* sau stilurile de limbă(de exemplu, limbaj familiar, limbaj solemn etc.)[14].

În realizarea unei anchete dialectale nu se urmăreşte numai varietatea „diatopică”, ci se are în vedere şi perspectiva sociolingvistică, aducînd, în acelaşi timp, anumite idei şi despre variaţia limbajului în relaţie cu statutul vorbitorului înregistrat, „prestaţia” individuală a acestuia, în cadrul unei anumite tradiţii istorice. Ea poate fi definită drept o formă specială de comunicare, urmărind atît înregistrarea competenţei idiomatice, cît şi competenţa

[10]Cf. Adrian Turculeţ, *op. cit.*,p. 148. Semnalăm aici pronunţarea unor persoane cunoscute din mediul public, cum ar fi fostul Preşedinte al Consiliului Judeţean Iaşi, Constantin Simirad, sau fostul primar al municipiului Piatra Neamţ, Gheorghe Ştefan.

[11]Vezi E. Coseriu, *Sistema, norma y habla (con un resumen en alemán)*, Montevideo, 1952, p. 81.

[12]Cf. Eugen Coşeriu, *Lingvistică din perspectivă spaţială şi antropologică. Trei studii*, cu o prefaţă de Silviu Berejan şi un punct de vedere editorial de Stelian Dumistrăcel, Editura Ştiinţa, Chişinău, 1994, p. 142. La acestea, unii lingvişti adaugă *dimensiunea diamezică*, care se referă la distincţia dintre limba vorbită şi limba scrisă, în sens concepţional; cf. Adrian Turculeţ, *Dialectologieromână*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2002, p. 7.

[13]În funcţie de natura particularităţilor considerate, se vorbeşte despre *isofone*,care delimitează aria de răspîndire a unor fenomene fonetice (de ex., *cîne- cîi≈ne*, *c⇓er - s⇓er - c◊ăr*; africata *d□*; palatalizarea oclusivei dentale *t*), *isolexe*, care separă două puncte anchetate ce prezintă termeni diferiţi pentru o noţiune (de ex., *varză – curechi*, *pisică – mîţă*, *nea – zăpadă - omăt*) şi *isomorfe*, care delimitează aria de răspîndire a unor particularităţi morfologice (de ex., eu *văd* – eu *văz*; ei *văd* – ei *vede*; el *a făcut* – el *o făcut*).

[14]Cf. E. Coşeriu, *Lingvistică din perspectivă spaţială şi antropologică...*, p. 101.

expresivă, capacitatea de adecvare a subiectului, adică posibilitatea de a vorbi „în circumstanţe determinate", de a structura „discursuri în conformitate cu circumstanţele". În acest sens, ancheta sociolingvistică presupune folosirea simultană a unui număr mare de informatori, de vîrste şi profesii diferite, originari din localitatea „studiată" sau recent stabiliţi, scopul acesteia fiind de a stabili invariantele sociale ale limbii. Printre metodele de colectare a materialului, sociolingviştii enumeră observaţia directă staţionară, interviurile scurte anonime, observaţia selectivă nesistematizată. Situaţia lingvistică concretă poate fi studiată în profunzime doar prin utilizarea succesivă a experimentului, anchetării, interviului, înregistrării vorbirii subiectului, colectării materialului scris, observaţiei staţionare.

O atenţie deosebită trebuie acordată etapei documentării, care este comună tuturor metodelor de cercetare ştiinţifică. Anchetatorii, de obicei, se informează în legătură cu problemele ştiinţifice abordate, acumulînd astfel şi sursele bibliografice necesare, însă e de datoria lor să se informeze şi în ceea ce priveşte populaţia sau „universul cercetării". De regulă, pentru a găsi informatori şi a lucra cu ei, anchetatorul are nevoie, într-un grad ridicat, de energie, răbdare, tact şi experienţă; este necesar să se cunoască vîrsta persoanei anchetate, dacă s-a născut şi a crescut în localitate, dacă a călătorit, unde şi cînd, dacă a învăţat carte şi cîtă, dacă ştie limbi străine, dacă a făcut armata sau nu, ce ocupaţie principală are, ce alte ocupaţii sau meserii mai îndeplineşte, dacă este căsătorit, de unde este soţia, dacă are copii etc. Toate aceste date sînt absolut necesare pentru a stabili poziţia lingvistică a subiectului; o persoană care a venit recent în localitate, nu reprezintă cea mai bună soluţie pentru a fi aleasă ca informator lingvistic, cum nici un subiect care călătoreşte tot timpul nu ne va oferi un material lingvistic relevant. Educaţia intelectuală este un amănunt foarte important, căci un intelectual, chiar dacă vorbeşte dialectal, este profund influenţat de limba literară, pe care, de altfel, o utilizează contextual. Mediul educaţional îi determină pe tinerii pînă la o anumită vîrstă să tindă spre pronunţarea standard, să întrebuinţeze formele literare în locul celor regionale.

Cercetarea pe teren va fi precedată, în mod obligatoriu, de stabilirea anumitelor ipoteze, care vor fi, mai tîrziu, verificate, astfel încît să poată fi confirmate sau contestate. Ipotezele sînt nişte presupuneri cu caracter provizoriu. Cercetătorul le poate formula atît pe baza unor date experimentale existente la începutul anchetei, cît şi pe baza intuiţiei, impresiilor, care întotdeauna derivă dintr-un lung proces de acumulare a cunoştinţelor. Metodologia sociologică descrie mai multe procedee de eşantionare, care presupun alegerea din sînul unei populaţii de referinţă a unui număr de subiecţi, gruparea cărora ar poseda însuşirea reprezentativităţii, ceea ce presupune că cercetarea acestora va conduce la concluzii susceptibile de a fi extinse la ansamblul colectivităţii lingvistice cercetate.

O etapă importantă, responsabilă şi complexă, dependentă direct de aptitudinile şi cunoştinţele anchetatorului, este elaborarea chestionarului. Chestionarul sociolingvistic începe cu întrebări de deschidere, mai uşoare, pregătitoare, dar care îi vor da de înţeles anchetatului care va fi tema discuţiei. Dacă chestionarul este administrat copiilor, se vor cere informaţii similare şi în ceea ce priveşte părinţii lor. Nu se va omite nici poziţia socială a interogaţilor sau a părinţilor acestora, deoarece se ştie că factorul social poate contribui atît la facilitarea impunerii unei inovaţii, cît şi la încetinirea acestui proces, datorită unui conservatorism firesc care rezultă din nevoia indivizilor de a se conforma legilor sociale în viaţa cotidiană.

Unii lingvişti consideră că ultima şi singura subdiviziune a limbii este *idiolectul,* realizarea individuală a unui sistem lingvistic la nivelul fiecărui vorbitor. Termenul a fost creat de Bernard Bloch pentru a reprezenta vorbirea unei persoane care discută despre un

subiect cu acelaşi interlocutor, într-o perioadă anume de timp[15]. Trebuie precizat că idiolectul este determinat de apartenenţa individului la un cadru istoric, la o zonă geografică şi la o anumită clasă socială, grupare socioprofesională etc. Componentele stilistico-contextuale ale idiolectului şi registrele verbale ale locutorului variază în funcţie de circumstanţele emiterii şi receptării. Astfel, idiolectul are aplicabilitate atît în sociolingvistică, cît şi în dialectologie, mai ales în geografia lingvistică. Nici idiolectul nu este însă unitar, întrucît, în decursul existenţei, un individ utilizează mai multe idiolecte, modificîndu-se odată cu experienţa de viaţă a vorbitorului[16]. Un individ poate avea mai multe roluri, stăpînind mai multe coduri sau subcoduri, adică varietăţi ale aceleiaşi limbi sau limbi diferite. Există situaţii în care este utilizată limba standard şi situaţii în care se face apel la dialect sau grai. Contestatarii utilităţii acestui concept invocă faptul că limba este un fenomen prin excelenţă social şi că, în vorbirea fiecărui individ, intervin elemente din vorbirea celorlalţi; există însă şi specialişti care consideră că termenul în discuţie „poate facilita discutarea unor probleme cum ar fi diferenţierea după generaţii a vorbirii, în interiorul unei comunităţi lingvistice, sau coexistenţa sistemelor lingvistice în graiurile regionale”[17]. Prin urmare, este importantă studierea graiurilor locale în contextul specific al culturilor populare locale, aşa încît definirea graniţelor dialectale subiective să se facă ţinîndu-se cont de raportare la conştiinţa indivizilor că ei aparţin unui anumit tip cultural.

Toţi vorbim, într-o oarecare măsură, la fel cu subiecţii din comunitatea din care facem parte, adaptîndu-ne la situaţii, persoane şi bunăcuviinţă. De regulă, întrebuinţăm, pe lîngă pronunţarea standard impusă de limba literară, şi graiul localităţii de proveniență, avînd mai multe manifestări lingvistice, în funcţie de situaţia de comunicare. Într-un fel vorbim într-un mediu academic, oficial şi altfel în cercul de prieteni sau în familie, unde rigorile normei literare sînt încălcate ori se face uz de expresii cunoscute doar de membrii acelui grup. Al. Philippide, în *Principii de istoria limbii*, afirmă că „acelaşi sunet din acelaşi cuvînt nu este pronunţat la fel de doi oameni, oricît de mult ar semăna aceştia în vorbă la prima vedere, şi nu este pronunţat în acelaşi fel nici măcar de unul şi acelaşi om în două momente consecutive”[18].

Subiectul vorbitor are capacitatea de a sesiza diferenţele la contactul cu o altă normă, adaptîndu-şi, totodată, pronunţarea în funcţie de anchetator/interlocutor, de cerinţele şi de situaţiile de comunicare. Într-un fel pronunţă cînd răspunde întrebărilor indirecte (această metodă de culegere a materialului lingvistic îi poate crea uşoare stări emotive) şi mult mai aproape de graiul local va vorbi în discuţiile libere sau în conversaţiile cu unii membrii ai

---

[15]Bernard Bloch, *A set of Postulates for Phonemic Analysis*, în *Language*, 1949, nr. 24, p. 3-46, apud Ion Horia Bîrleanu, *Curs de dialectologie românească. Partea I. Probleme teoretice*, Editura Universităţii Suceava, 2000, p. 42.

[16]Vorbitorul care pleacă din comunitatea sa încearcă să-şi schimbe nu doar poziția geografică, ci şi poziția socială. Această mişcare, cauzată de creşterea în plan profesional, înseamnă, totodată, şi adaptarea la noua normă lingvistică, norma comunităţii cu care intră în contact. În anchetele efectuate, remarcăm, la subiecţii plecaţi din localitate pentru studii universitare sau liceale, conştiinţa superiorităţii normei literare, dorinţa de a înlătura fonetismele şi elementele lexicale regionale. Odată deprinsă, norma literară este imitată, în defavoarea regionalismelor ce caracterizează zona de proveniență. De exemplu, la subiectul F, din Mănăstirea Humorului, de 24 de ani, absolventă de facultate şi master, răspunsul la întrebarea *Cum numiți oaia tînără, cu vîrsta între un an și trei ani, care încă n-a fătat?* este urmat de un comentariu interesant: *miu≈ârâ*, cu menţiunea că fonetismul *mńiu≈ârâ* era folosit de bătrîni (*asta, ştiți cum era omul mai în vîrstă, mai greșea*). Acelaşi subiect, întrebat dacă pentru fonetismul literar *împi≈edîci* cunoaşte şi fonetismul regional *împĉé□dîs* sau *împĉé□licát*, răspunde: *depindede vîrsta fiecăruia, pentru că nu poți să îl dezobișnuiești de cuvintele pe care le-a învățat de cînd era copil, depinde de mediul în care ai crescut*.

[17]Cf. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme de dialectologie română*, Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1973, p. 45.

[18] Alexandru Philippide, *Opere alese*, editate de G. Ivănescu şi Carmen-Gabriela Pamfil, EdituraAcademiei Republice Socialiste România, București, 1984, p. 8.

familiei. Sentimentul anchetatorului este că subiectul vorbitor încearcă să înşele, să ofere imaginea graiului său cît mai puţin diferită de norma literară.

Unii dintre subiecţii anchetaţi sînt conştienţi de existenţa unei norme dialectale mai mult sau mai puţin cultivate şi, cu toate acestea, îşi păstrează particularităţile graiului din zona natală, pentru că acesta le conferă identitatea. Alţii, dimpotrivă, refuză să oglindească particularităţile regionale celor din afara comunităţii. Mai ales în răspunsurile la întrebările indirecte, aceştia din urmă dau impresia că se află în faţa unui examen, îşi controlează vorbirea, caută să mascheze aspectele arhaice şi regionale. Interesant ca fenomen psihologic este refuzul persoanelor în vîrstă, mai ales de sex feminin, de a colabora la întrebările indirecte, apelînd la fonetisme şi elemente lexicale cît mai apropiate de norma literară, în timp ce în discuţiile libere pronunţarea nu mai este controlată. Probabil este vorba de reacţia subiectului vorbitor aflat în contact cu persoane din afara comunităţii. De exemplu, la întrebarea *Dacă-i parte femeiască, cum îi spui copilului nou născut?*, sub. B, f, 84 de ani, din Mănăstirea Humorului, răspunde *fe□tíţâ*, probabil pentru a evita pronunţarea *cu≈opk'ílâ*, cu bilabiala *p* alterată, care este consemnată în înregistrările libere; acelaşi subiect, la întrebarea *Cum îi zici la acela cu care mîi caii şi care e făcut din curea?*, răspunde *bîs*, cu labiala nealterată, deşi, marea majoritate a subiecţilor anchetaţi, chiar şi cei tineri, palatalizează labiala în stadiu intermediar (*bg'îs*). Astfel, vorbitorii posedă sisteme de referinţă, pe care le observă, la care se raportează şi în funcţie de care reacţionează lingvistic.

Abaterile de la normă, conştiente sau inconştiente, sînt tot variaţii. În acest sens, tinderea spre normă, dar necunoaşterea acesteia, duce la forme de hipercorectitudine: amintim, în acest sens, *píşcâ* pentru *k'íşcâ*< ucr. *kyška*). Fost învăţător, subiectul H, b, 65 de ani, din Vicovu de Jos, atît în răspunsurile la întrebările indirecte, cît şi în discuţiile libere, încearcă, de multe ori, să nu-şi trădeze graiul local. Din dorinţa de a evita presupuse pronunţări regionale, *p* iniţial apare în locul lui *k'* etimologic, care e simţit dialectal, prin încadrarea greşită a cuvîntului în categoria *picu≈≈áre*/*k'ícu≈árį*. Consemnăm forma *majun* în loc de *maĝun*, la sub. D, f, 48 de ani, din comuna Mănăstirea Humorului, tehnician veterinar, cu studii liceale, care manifestă reticenţă faţă de folosirea fonetismelor şi elementelor lexicale regionale; probabil, africata *ĝ* a fost simţită ca fonetism arhaic, specific ariei nordice a dialectului dacoromân.

În general, subiecţii vorbitori au conştiinţa deosebirilor de grai dintre generaţii, în vorbirea lor apărînd fenomene care denotă coexistenţa a două sisteme lingvistice diferite (cel al bătrînilor şi cel al generaţiei mai tinere). La subiecţii mai tineri, se constată, în general, atît extinderea ariei cu forme mai apropiate de cele impuse de norma literară, cît şi coexistenţa celor două variante. Consemnăm fie dispariţia unor fonetisme sau elemente lexicale arhaice, fie coexistenţa formelor arhaice cu cele literare (vezi *cîne* şi *cîi≈ne* – anticiparea elementului palatal; *băi≈at* şi *băi≈et* – fenomen de acomodare: vocala centrală *a*, sub influenţa semivocalei palatale *i* trece în seria vocalelor anterioare). Mai ales tinerii au conştiinţa deosebirilor de pronunţare dintre cele două generaţii (*bătrînii spun aşa* sau *bătrînii spuneau aşa*; uneori apar comentarii de tipul *nici bătrînii nu mai folosesc termenul acesta*)[19]. În

[19]De exemplu, răspunsul la întrebarea *Cum ziceţi la locul în care sînt îngropaţi morţii dintr-un sat?* conţine şi comentarii ce ilustrează fenomenul amintit mai sus (*cîmitír*, cei mai bătrîni şi noi în casă, bunicii, cîteodată chiar şi mama, folosesc *ţîntirím* – SV, Vicovu de Jos, b, 12 ani; *cîmitír*, la bătrîni am auzit *ţîntirím* – SV, Vicovu de Jos, b, 43 de ani), în timp ce în Mănăstirea Humorului (SV) majoritatea subiecţilor anchetaţi răspunde, cel puţin ca a doua formă, şi *ţînţîrím*; alţii oferă şi comentarii de tipul: *se folosi≈a înainte*; *se folosésc amîndóu≈ă, în funcţii≈e de cu şíne vorbéşti*. Situaţia este similară şi în cazul întrebării *Cum îi spui omului care era plătit de săteni ca să păzească semănăturile, fîneţele?*, răspunsul fiind completat de un comentariu, care reliefează variaţia diageneraţională: *jîtắri/să mai≈ zîšé□, auzăm din bătrîni/*(sub. C, f, 43 de ani, Vicovu de Jos); *sicríu≈, înainti îi≈ mai≈ spuné□ ráclâ* (sub. H, b, 65 de ani, din SV, Vicovu de Jos), pentru întrebarea *După ce moare omul, în ce îl pui ca să îl îngropi*?; *k'ibrit*, cu menţiunea *bătrîni zîša ţîpiríg - ţîpiríz/i* (sub. A, f. 89 de ani,

discuţiile cu bătrînii se vor folosi fonetisme regionale, în timp ce în discuţiile cu cei tineri sau de aceeaşi vîrstă acestea vor fi evitate. În acelaşi timp, cea mai mare parte a subiecţilor face referire la forme arhaice, dispărute astăzi sau păstrate doar în memoria vorbitorilor[20]. De exempu, la întrebarea *Cum îi spui omului care era plătit de săteni ca să păzească semănăturile, fîneţele?* doar patru subiecţi din Vicovu de Sus (SV) au ştiut să răspundă *jîtári/*, motivînd că astăzi nu mai există (*să mai≈ zîŝé□, auzắm din bătrînį* – f, 43 de ani; sub. F, f, 61 de ani, după ce răspunde *jîtári/*, completează: *acum nu mai≈ sînt*).

Uneori primim răspunsuri care conţin fonetisme literare, cu precizarea că fonetismele arhaice sînt pronunţate doar de cei fără studii şi de bătrîni, sau că astfel se pronunţa acum cîteva decenii: *focaríţe, k'ibrítį le zîče acúma* (AB, Gîrda de Sus, b, 55 de ani), *vắdră, tắţ zîc amú găli≈átâ* (AB, Gîrda de Sus f, 76 de ani); *depíndede vîrsta fii≈ecắrui≈a, pentru că nu poţi/ să-l dezobişnuié≈şti/ de cuvíntele pe cáre li≈-a îm↑vắţát de cîn e͡ra copíl , depíndę de médi≈ul îŋ ͡car ę ai≈ crescút* (SV, Mănăstirea Humorului, f, 24 de ani, studii de licenţă şi master); *gro□să mai≈ spun cári-s mai≈ batrîni/ şi/ nu ştiu≈* (AB, Gîrda de Sus).

O parte dintre subiecţii anchetaţi se dovedesc destul de comunicativi, sociabili şi răspund nevoilor noastre de cercetare; de cealaltă parte, sînt şi subiecţi care nu doresc să împărtăşească interlocutorului aspecte din cercul cultural şi lingvistic al comunităţii respective, motiv pentru care răspunsurile lor conţin, cel mai adesea, fonetisme literare.

Răspunsurile în care coexistă fonetismele literare cu cele arhaice[21], corectările din partea vorbitorilor[22], comentariile care se fac pe marginea unor termeni[23], sînt relevante în

---

Vicovu de Jos, SV); *k'ibrítį, bunícu spune focaríţe* (AB, Gîrda de Sus, f, 6 ani); *fetíţă, bătrîni mai≈ spun cu≈opk'íl, k'ar táta cîn ͡i ≈e nervós pe míne* (AB, Gîrda de Sus, b, 12 ani); *porodíc, mai≈ spun cîţva bătrîni/* (AB, Gîrda de Sus, f, 41 de ani).

[20]Există comentarii de tipul: *aíŝ se moşnez↓a pu≈ámâ zíi≈i* (SV, Mănăstirea Humorului, b, 53 de ani – pentru *struguri*); *gravídâ, băbeşti să spúne gru≈ásâ, aşa spun bábele* (SV, Mănăstirea Humorului, b, 53 de ani). Dacă la întrebarea *Cum îi zici la locul anume lăsat de comună ca să pască vitele vara?* (III, h. 226) în *NALR. Moldova şi Bucovina* (III, h. 226) se consemnează răspunsul *[ε] şî tòlu≈ácî; tu≈olóŝ*, vorbirea contemporanilor nu înregistrează astfel de forme: *imáş, pi di≈al*; *isláz* (SV, Mănăstirea Humorului).

[21]De ex., *fetíţâ, cu≈opcîlâ*, la subiecţi de ambele sexe şi vîrste diferite din Vicovu de Jos (SV); *gravídâ - gró□să*; *sicríu≈ - lácrâ, şimitír – ţîntirím, viţăl, - z↓iţắl, juŋcă - z↓uŋcâ, várzâ – cureć, víşîni - z↓íşîni, vin - z↓în* (SV, Vicovu de Jos).

[22]În general, acelaşi subiect vorbitor cunoaşte şi foloseşte fonetisme regionale şi fonetisme literare în funcţie de interlocutor şi de situaţia de comunicare. În multe cazuri, vorbitorii se corectează, fie pentru a masca aspectele regionale (pornind de la arhaisme locale: *mńiri≈ásâ* [K] *miri≈ásâ, focaríţe* [K] *k'ibrítį, ţîntirím* [K] *ĉimitír* – AB, Gîrda de Sus), fie pentru a le pune în evidenţă (pornind de la sinonime literare: *biĉ* [K] *corb≈áĉ, pîlnii≈e*[K] *tolĉér,săfi≈érbe*[K] *să h'érbe, copílă* [K]*cu≈opk'ílă, vi≈é□spę* [K] *g'é□spę* – AB, Gîrda de Sus; *apâ fi≈erbíntį* [K] *ŝérbíntį* - IS, Vînători, 1; *sâ nu fii≈i* [K] *s↓íi≈i* - SV, Crucea, 2; *fi≈ert* [k] *s↓ert* - SV, Straja, 4; *răc↓áscâ* [k] *răŝáscâ*- VS, Mărăşeşti, 4; *k'ag* [K] c↓ag - SV, Vicovu de Sus, 2; *k'ibríturi*[K] *ţîbríŝi, víşîni* [K] *z↓íşîni, pútinâ* [K] *bărbînţâ, ĉobán* [K] *ŝobán, rîn↑zâ* [K] *rîn↑dz□â* – SV, Vicovu de Jos). Uneori, subiectul vorbitor revine asupra unei forme lexicale regionale (*făi≈ínâ di□ păpuşu≈ói≈*[k]*malái≈ di□ i≈ísta* - NT, Sagna, 3; *létcă* [K] *lei≈că* – SV, Vicovu de Jos), alteori corectează doar deschiderea sau închiderea unei vocale (*curé□k'* [K] *curík'*, AB, Gîrda de Sus, f, 60 de ani, fostă învăţătoare) sau o formă de palatalizare a labiodentalei cu alta (*z↓é□spę* [K] *g'é□spę* - AB, Gîrda de Sus).

[23]Interesante sînt o serie de comentarii pe marginea răspunsurilor oferite la întrebările indirecte: *nu folosắsc k'ibrít, domni≈ęşti ni sâ párį*; *curéĉ, várzănu spúnem* (sub. C, f, 43 de ani, Vicovu de Jos, SV); *gró□pă, acum se spune şibeŝ* (sub. F, f, 61 de ani, Vicovu de Jos); *mu≈oş, aşa s-o spus şî aşă să spuni ş͡ acuma la noi≈*; *sfórăi≈e, alt termen nu mai≈ cunosc* (sub. G, b, 53 de ani, Mănăstirea Humorului, SV); *gújbă,ca să nu plóu≈ă, să nu se báje ápa, să nu putre≈ádă*; *bucáţe se spúńe la grîu≈ şi/ la cucurúz*; *focaríţe mai≈ greşésc cîti≈odátâ* (AB, Gîrda de Sus). La întrebarea *După ce moare omul, în ce îl pui ca să-l îngropi?* (II, h. 144) s-au înregistrat diverse răspunsuri, unele urmate de comentarii; de ex., doi subiecţi de sex şi vîrstă diferite (SV, Mănăstirea Humorului, b, 42 de ani şi f, 82 de ani) răspund *sicríu≈*, cu menţiunea *nu i≈esti al͡ término*; sub. C, f, 72 de ani, răspunde *saláş* şi completează: *să spúnį aşa de cîn͡ mă ştíu ≈*, în timp ce subiecţii H, b, 81 de ani şi I, f, 84 de ani menţionează că *saláş* este o formă mai veche (*acúma nu să pre≈a folosęşti*; *mai≈ spun şi/ azi/ o sámă*).

acest sens. Vorbitorul are o competenţă comunicativă în funcţie de situaţia de comunicare, are o competenţă lingvistică mai largă şi o performanţă lingvistică mai mică. Uneori subiectul vorbitor ne oferă şi informaţii privitoare la diferenţele existente între vorbirea celor băştinaşi şi a celor veniţi din alte zone (*la noi se zice aşa, în altă parte se zice aşa*)[24]. Întîlnim multe comentarii justificative sau explicative sau trimiteri spre alte zone lingvistice pe marginea unor termeni, mai ales după răspunsurile oferite întrebărilor indirecte: *cu≈opcîlíţâ, la Strája sâ zîsi bai≈é□tâ* (SV, Vicovu de Jos, f, 89 de ani); *víşîni, g'işîni se foloséşte de unde víne máma mi≈a, la Horódnic* (SV, Vicovu de Jos, b, 12 ani); *z⇓in, mai≈ lau≈oráş spúnim vin, aiş folosîm z⇓in* (SV, Vicovu de Jos, f, 43 de ani); *z⇓é□spį, alţi spun şi∕azé□spį* (SV, Vicovu de Jos, f, 61, de ani); *nu am auzít, pu≈atį pin álti părţ să zîse aşa* (SV, Vicovu de Jos, f, 89 de ani); *nu, aiş la noi≈, nu* (SV, Vicovu de Jos, f, 43 de ani); *acčéntu di vorbire difere≈ázâ dacă ţe duč în judéţu Bihór*; *pičóč, în alte lócuri∕crómpe* (AB, Gîrda de Sus); *pu≈oi≈átâ, în alte părţi∕ să spúnį coştiri≈áţâ* (SV, Mănăstirea Humorului, b, 53 de ani, studii liceale). La întrebarea *Ziceţi vorba muiere?* acelaşi subiect din Mănăstirea Humorului, care a urmat studiile liceale la Timişoara, răspunde: *nu să zîse aiş, în Banat să spuńe*, iar întrebarea *Cum se numesc beţişoarele care se aprind cînd le freci de cutie şi pe care le cumperi?*) (II, h. 175) conţine răspunsul *ţîbrîşi* şi completarea: *în Banát să zîsé□ ripélţ*. Şi răspunsul *barabúli∕*(pentru întrebarea *Ce cresc în pămînt, în cuiburi şi faci mîncare din ei?* - III, h. 312) conţine şi corespondentul acestuia în subdialectul bănăţean: *în Banát să zîsé□ crúmpį*.

**Concluzii**

Dinamica limitelor acţionează în virtutea principiului uniformizării ariilor, sub influenţa aceleiaşi dominante: forma care are circulaţie în limba comună, care joacă rolul unui factor de nivelare a divergenţelor dialectale. Datorită relaţiilor sociale, limitele anumitor particularităţi dialectale se pot schimba de la o generaţie la alta. În acelaşi timp, schimbările nu afectează în aceeaşi măsură toate particularităţile dialectale: dinamica izofonelor şi a izogloselor este mai vie, în timp ce izomorfele prezintă, în general, o mai mare stabilitate.

În cercetarea și sistematizarea aspectelor de ordin sociolingvistic, este necesar să evidențiem modul în care limba acționează asupra individului în direcția socializării și culturalizării și mai puțin în sensul umanizării, al transformării copilului neștiutor, asemănător ființelor necuvîntătoare, într-o ființă „cuvîntătoare". Materialul colectat ne ajută să urmărim diversitatea dialectală la nivelul comportamentului verbal individual, intrînd în contact cu oameni diferiți, care aparțin unor clase sociale diferite sau asupra cărora factorii sociolingvistici (școala, instituții de stat, mass-media) au avut un impact diferit. În plus, este necesar să observăm aportul fiecărui individ la conturarea tabloului dialectal. De asemenea, sînt importante raporturile dintre organizația socială și civilizația din care face parte o limbă și aspectele principale ale acelei limbi.

Diferențierile limbii în funcție de clasele sociale nu ne permit să afirmăm că limba are un caracter de clasă, ci doar că există fapte lingvistice de clasă; în același timp, putem afirma că fără limbă nu poate exista comunicare între oameni, nu poate exista societate, deci limba este un fenomen social.

[24]De exemplu, la întrebarea *Dacă-i de parte femeiască, cum îi spui copilului nou născut?*, un subiect vorbitor din comuna Vicovu de Jos, f, de 89 de ani răspunde: *cu≈opcîlíţâ, la Straja sâ zîsi bai≈é□tâ* – sub A, f. 89 de ani; *víşîni*; *g'işîni* (*se foloséşte de unde vine mama mi≈a, la Horodnic*) - sub. D, f, 14 ani,Vicovu de Jos, SV; *z⇓in - mai≈ lau≈oráş spúnim vin, aiş folosîm z⇓in* – sub. C; *z⇓é□spį, alţii spun şi azé□spį* – sub. F); *nu (am auzit), pu≈ati pin alti părţ să zîse aşa* (sub. A, f, 89 de ani, Vicovu de Jos, SV); *nu, aiş la noi≈ nu* (sub. C); subiectul G din Mănăstirea Humorului, b, de 53 de ani, cu studiile liceale efectuate în județul Timiș, la întrebarea *Cum se numesc beţişoarele care se aprind cînd le freci de cutie şi pe care le cumperi?* răspunde *ţîbrîşi*, cu mențiunea *în Banat să zîse ripelţ*; același subiect, din Mănăstirea Humorului, la întrebarea *Cum îi spuneţi la adăpostul în care dorm găinile, gîştele, raţele?*, răspunde: *pu≈oi≈átâ, în alte părţi∕să spuni şî coştiri≈aţâ*.

**BIBLIOGRAPHY**

Bîrleanu, Ion Horia, *Curs de dialectologie românească. Partea I. Probleme teoretice*, Editura Universităţii Suceava, 2000

Capidan, Th., *Limbă și cultură,* Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943

Cazacu, Boris, *Un aspect al cercetării interdisciplinare: Sociolingvistica*, în FD, vol. VIII, 1973, p. 11-18

Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, A. Francke S. A., Berne, 1950

Coseriu, E., *Sistema, norma y habla (con un resumen en alemán)*, Montevideo, 1952

Coşeriu, Eugen, *Lingvistică din perspectivă spaţială şi antropologică*,Editura Ştiinţa, Chişinău, 1994

Guia, Sorin, *Aspecte sociolingvistice şi tipuri de texte în Arhiva de limbă vorbită a Seminarului de dialectologie şi sociolingvistică,* în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Alexandru Ioan Cuza din Iaşi" (serie nouă), secţiunea III e, Lingvistică, tomurile XLIX-L, 2003-2004 (Studia linguistica et philologica in honorem D. Irimia), p. 257-261

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Probleme de dialectologie română*, Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1973

Iordan, Iorgu, *Gramatica limbii române*, Bucureşti, 1937

Iordan, Iorgu, *Limba română actuală. O gramatică a greşelilor*, Iaşi, 1943

Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944

Philippide, Alexandru, *Opere alese*, editate de G. Ivănescu și Carmen-Gabriela Pamfil, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1984

Puşcariu, Sextil, *Din perspectiva dicţionarului. III Despre legile fonologice*,„Dacoromania", II, 1921-1922

Rusu, Valeriu (coord.), *Tratat de dialectologie românească*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984

Turculeţ, Adrian, *Introducereîn fonetica generală şi românească*, Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, 1999

Turculeţ, Adrian, *Dialectologie română*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2002

# THE IMPACT OF FEMINISM ON AFRICAN AMERICAN LITERATURE

**Carmen Mihaela Guia (Potlog)**
**PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași**

*Abstract:The development of feminism literature focuses on an intersection of form and content. The taxonomy of women's movement is a "new feminist ethic" (Nancy Chodorow, Carol Gillian). Women's writing universalize the experience of women.*
*Conception of women and feminism as universal have moved to an investigation of differences. There are different types of feminism, different kinds of feminism ideology like liberal, cultural, radical, materialist to address the political nature or personal experience.*

*Keywords: feminism, women, community, differences*

Pornind de la ideea că emanciparea femeii (ca formă de manifestare a feminismului) e una dintre mizele esențiale și legitime ale modernității (idee susținută de Bianca Burța Cernat)[1] admitem că excesele așa-numitului militarism feminist își au locul dincolo de literatură. Inechitățile sau discriminarea pe criterii de sex au dus la marginalizare.

Admitem de asemenea existența unei amprente identitare specifică literarului. Scriitura feminină a căpătat o individualitate (suficient de) bine conturată cu o voce fermă, aproape stereotipă.

Tradiția literară construită de comunitatea patriarhală așează sexualitatea alături de vinovăție, în cazul femeilor, și/sau alături de putere și performanță, în cazul bărbaților. Evoluția umană e marcată de destin, atunci cînd subiectul e unul de gen masculin, sau de oportunitate de afirmare, atunci când subiectul aparține genului feminin.

(Întrucât) Atenția noastră e îndreptată asupra celei de-a doua situații /converge / urmărește cel de-al doilea traseu conturat. Ne propunem să urmărim traseul pe care într-o anumită măsură îl urmează literatura (în mod deosebit literatura americană) aflată sub influența valului creat de feminism.

Scrieri care au pus în discuție statutul femeii au existat , sporadic, încă din Evul Mediu ( un exemplu celebru ar fi *Cetatea femeilor*, un tratat scris de Christine de Pisan în 1405), dar explorarea sistematică a rolului femeilor în societate a început abia în secolul al XIX-lea, fiind una dintre consecințele directe ale noțiunii iluministe de drepturi universale ale omului și ale diverselor mișcări de emancipare ale epocii. Unul dintre cele mai importante tratate feministe, *O apărare a drepturilor femeii* (1792, Mary Wollstonecraft) încerca să redefinească un rol al femeilor independente din punct de vedere emoțional, egalitate din punct de vedere social, ambele circumscrise de zona casnică. Ulterior, mai spre sfârșitul secolului feminismul devine o mișcaresocială militantă menită să asigure femeilor libertate deplină: dreptul femeilor la vot (1918 în Marea Britanie, 1920 în SUA, 1944 în Franța[inițial în 1871- Comuna din Paris, apoi revocat], 1939 în România), dreptul la muncă, dreptul de a deține o proprietate în nume propriu, dreptul la divorț. Nevoile femeii sunt sintetic definite de Virginia Woolf în eseul *O cameră separată*: independența socială/ eliberarea acesteia de contactul permanent și restrictiv cu familia, independența economică (posibilitatea de atrăi pe cont propriu) și mai ales independența intelectuală (posibilitatea de a fi stăpână pe

[1]Burța Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 2011

propriile gânduri, emoţii, trăiri şi manifestări artistice). Societatea modernă prin influenţa scrierilor Virginiei Woolf sau Simonei de Beauvoir a revendicat abolirea oricărei forme de discriminare, pentru ca aşa-numita literatură feminină (scrisă de femei), literatura scrisă de de femei despre femei şi pentru femei a dus nu la ceea ce se dorea iniţial ca formă de egalitate, ci mai cu seamă la izolarea feminităţii.

Secolul al XX-lea a dus la apariţia unui val (asemeni unei viituri ) de scriitoare care au scris aşezat femeia în centrul operelor literare. Astfel, în Franţa, George Sand (1804-1876) şi Colette (1873-1954), în Anglia, Mary Shelly (1797-1851), George Eliot (1819-1880), Emily (1816-1855) şi Charlotte Bronte (1816-1855), Christina Rosetti (1830-1894), Jane Austen (1775-1817), iar în SUA, Emily Dickinson (1830-1886).

Literatura devine practic una dintre cele mai eficiente forme de promovare a femeii, şi implicit a mişcărilor feministe. Femeia devine personaj favorit atât în proza romantică, cât şi în romanul realist de analiză psihologică, iar tematica predilectă reflectă universul feminin, căutarea propriei identităţi sau iubirea ca formă de salvare, de eliberare.

Astfel, dacă romanticii au frânt limitele închise ale idealului de umanitate, încercând să depăşească realitatea obiectivă şi să evadeze din ea au reuşit să scoată în evidenţă valoarea artistică. Personajul romantic provine din toate mediile sociale, fiind un erou excepţional care acţionează în împrejurări excepţionale. Autorul romantic realizează personaje din trăsături psihice cu sentimente contrastante, bazate pe simularea acordului cu un anumit punct de vedere (ironie). În viziune romantică formele şi fiinţele se lasă în voia unor transformări miraculoase (misterioase şi coerente). Fiind o punte de legătură între lumea veche şi cea nouă, arta devine ecoul luptei pentru desăvârşire, eliberare. Din realitate, autorul va alege caracteristicul , nu frumosul şi va da operei sale culoare corespunzătoare, pentru a-l convinge pe spectator. De pildă, V. Hugo aşează în prim-plan personajele, Esmeralda şi Quasimodo, o ţigancă frumoasă şi clopotarul cu diformitate fizică (*Notre Dame de Paris*), personaje conturate din umbre şi lumini.. Sensul dramatic al vieţii personajului feminin e realizat prin contrast, intensitatea sentimentelor, evocarea odioaselor abuzuri ale clerului. Aici, femeia e imagine a înjosirii omului, a decăderii (prin foame). Hugo afirmă cu convingere că atâta vreme cât în anumite pături sociale constrângerile vor fi cu putinţă, atâta vreme vor dăinui ignoranţa şi mizeria, iar toate acestea vor fi reflectate în literatură ca formă de revoltă împotriva destinului.

Ulterior, în literatura realistă dispar întâmplările şi personajele excepţionale pentru a face loc observaţiei asupra tipurilor umane caracteristice pentru societatea vremii. Scriitorii realişti se îndreaptă către viaţa socială, prezentând omul în strânsă legătură cu aceasta, ca un produs al mediului în care trăieşte, oferind amănunte semnificative, descrieri minuţioase, prezentând personajele într-un mod cât mai impersonal cu putinţă, încercând să facă neobservată prezenţa vocii critice a autorului în operă (valoarea documentară a operei). Personajele tipice, reprezentative pentru o întreagî categorie umană şi socială. Personajul feminin, de exemplu, cel creat de Gustave Flaubert, Emma Bovary devine emblematic (“bovarism”) pentru a desemna lupta iluzorie a unei persoane de a-şi depăşi condiţia, fără a avea capacitatae necesară pentru aceasta. Pe de altă parte Balzac se vrea un istoric al moravurilor (“Îmbogăţiţi-vă!”), un arheolog al societăţii, un pictor în cuvinte al societăţii, încercând să facă concurenţă stării civile. De exemplu, în *Eugenie Grandet*, autorul conturează magistral portretul lui Grandet (zgârcenie şi viclenie, posesiune). Ne captează atenţia aici, patima care anulează orice alte sentimente omeneşti, şi mai cu seamă regimul opresiv la care este supusă Eugenie. (“era îngenunchiată în faţa lui […] – Tată, binecuvintează-mă!îi ceru ea. – Ai grijă de tot! Îmi vei da socoteală acolo, sus!rosti el. ” Cap. V, *Mâhniri de familie*)

Şi personajele realismului englez sunt pregnante prin minuţiozitatea descrierii, prin exagerarea, uneori caricaturală, a unor trăsături. Dickens opune antiteticurâţenia fizică şi

interioară (Uriah Heep, *David Copperfield*) cu figuri pure (micuța Nell, *Prăvălia cu antichități* ).

Norvegianul Henric Ibsen lărgește tematic trecând de la problemel morale ale individului la cele morale. În *O casă de păpuși* prin personajul central , Nora, autorul abordează tema emancipării femeii. Drama falsei ei fericiri o transformă pe Nora, care părăsește casa ei, o casă "cu păpuși", și pe omul conventional, Torvald Helmer, căutîndu-se pe sine însăși. În galleria de personaje feminine din dramaturgia lui Ibsen, nora e un caracter complex, original, cu o structură psihologică bogată (din mama devotată, soție tundra, prietenă iubitoare ea devine în cele din urmă o ființă liberă, care are puterea de a-și părăsi soțul urmând așa-zisa himeră a absolutului, militând pentru drepturile sale ca om, ca femeie) lăsând loc unui final neconclusiv.

Ulterior, literatura va fi marcată în evoluția sa de marile curente de idei specific epocii moderne: textul ca unic punct de pornire pentru interpretarea fenomenului literar, evoluția tehnicilor narrative, instrument al expresiei literare. Epica se dezvoltă pe direcția observației sociale,aprofundând latura filosofică și de substrat mitic, diversificarea romanului. La rafinarea modalităților de analiză psihologică și filozofică a condiției umane/ existenței absurde au contribuit și romanele Virginie Woolf (*Spre far, Valurile*) sau Franz Kafka (*Procesul, Castelul*), Ernest Hemingway (*Bătrânul și marea*), Albert Camus (*Ciuma*), Mihail Afanasievici Bulgakov (*Maestrul și Margareta*), Marcel Proust, James Joyce, Hortensia Papadat-Bengescu.

Căutând să includă în lucrările sale dramatice problemele și frământările epocii, irlandezul George Bernand Shaw ironizează în ciclul *Piese neplăcute* ideea nobleții sentimentelor tinerilor din aristocrația burgheză capabili să exploateze sărăcia celor umili, iar în *Profesiunea doamnei Warren* surprinde conflictul dintre mamă și fiică, provocat de mijloacele necinstite prin care s-au îmbogățit. Pe de altă parte, în Maiorul Barbara, în rolul central e situată o eroină, maior, care are curajul de a-și însuși adevărul istoriei omenirii. În *Pygmalion* rescrie într-o manieră modernă (din perspectiva independenței femeii din *Nora* lui Ibsen) legenda sculptorului antic[2]. Se pare că, spune / dezvăluie mitul, Pygmalion a creat statuia unei femei , numită Galateea, atât de frumoasă, încât s-a îndrăgostit de opera sa. Aici, protagoniști sunt profesorul de lingvistică Henry Higgins și florăreasa Eliza Doolittle pe care o educă, reușind să o scoată din așa-numita pătură a vorbirii populare. Spre deosebire de Pygmalion din mitologie care își iubește realmente creația,lingvistul așteaptă recunoștința și afecțiunea creației sale ("am un suflet al meu și o scânteie de foc divin. Dar […]a-i să-mi lipsești, Eliza. (Se așează lângă ea pe divan). Am învățat ceva din ideile tale tâmpite, mîrturisesc smerit și recunoscător. Și m-am obișnuit cu glasul tău și cu înfățișarea ta "[3] – actul V). Shaw punctează cu finețe superioritatea morală a fetei, situând-o pe o poziție etică superioară celei a profesorului său. Pentru a-și evidenția convingerile, Shaw apelează la satiră (o critică a prejudecăților de clasă), la prospețimea dialogului, ironie, arta paradoxului; mesajul social și etic e accentuat prin schimbul spiritual de idei.

Folosindu-se de o formulă artistică nouă, Eugene Gladstone O'Neill reușește în *Din jale se întrupează Electra* să transpună în opera sa ideile progresiste și democratice ce urmăreau desființarea sclaviei, conservatorismului care au marcat destinul unor familii din statele din Sud. Spiritul de ură și răzbunare, orgoliul așezat deasupra celoralte sentimente

[2]N.A.Kun, *Legendele și miturile Greciei antice*, Editura Științifică, București, 1958,p.54
"Pygmalion ura femeile și trăia singuratic, ferindu-se de căsnicie. Odată el scuptă în fildeș strălucitor statuia unei fecioare de o frumusețe răpitoare. Statuia se înălța parcă vie în atelierul artistului. Părea că respiră, că îndată are să miște, că are să înceapă a merge și a vorbi. Ceasuri întregi nu se mai sătura artistul să-și admire opera și, în cele din urmă, se îndrăgosti de statuia pe care o făurise cu mâinile lui. Îi dărui salbe, brățări și cercei de mare preț, o îmbrăcă în veșminte scumpe și-i împodobi capul cu cununi de flori. Adesea îi șoptea."
[3]G.B.Shaw, *Teatru,* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p.437

omenești, violența rezultă din impulsurile pasionale, mai puțin explicabile în vremuri moderne. Conflictele literare adâncesc ura voluntară, neîncrederea în principiiile morale ale comunității familiale. (Atât mama, Christine Mannon, cât și fiica, Lavinia Mannon se îndrăgostesc de același bărbat, căpitanul de marină Adam Brant.)autorul marchează adversitatea prin antinomii precum pasiune – rigiditate, afecțiune – rezistență, rigoare – răzbunare, sensibilitate – duritate, pasiune – autoritate – teroare. În același text literar identificăm o altă interpretare dată luptei contra feminității (mama care își urăște fiica, dar își adoră fiul). Sub masca de apărare a onoarei familiei, personajele justifică într-o oarecare măsură impulsul agresiv al răzbunării. Ororile de pe câmpul de luptă se transpun în ringul "războiului" dintre cele două femei: otravă, crimă, sinucidere. Călătoria este un alt element prin care oamenii se metamorfozează, se vindecă de prejudecăți. Manipulator (sugerează fratelui șovăielnic, obsedat de vina morții / bântuit de stafiile trecutului soluția sinuciderii : "Te urăsc! Mai bine ai fi murit. Ești prea decîzut ca să trăiești. Te-ai omorî singur, dacă n-ai fi atât de mișel". ), dominant, personajul literar feminin se autoizolează pentru a gusta din savoarea răzbunării.

Concepția freudistă conform căreia există tendința, chiar obsesia, de a împlini în viață ceea ce nu realizezi printr-o pierdere creează contextul ideii de alergare de-a lungul unei întregi existențe după o himeră, căutând realizarea idealului din împliniri parțiale. Adesea realitatea creată de principii și convingeri ale unei comunități se răsfrânge asupra personajului feminin, condamnat să cedeze în cele din urmă, să-și însușească atribute care nu-l pot defini/ caracteriza. ("Pace !... da... e tot ce mai doresc... nu mai pot să mă gândesc la fericire... Charlie a găsit pacea..., va fi duios...așa cum era tata când eram mică ... când năzuiam să fiu fericită!..." - Nina Leeds, *Straniul interludiu*[4]). Aspirația spre fericire e asociată cu conflictul dintre ideal și realitate, fericirea fiind de fapt o reflecție a împlinirii idealului. În multe culturi, împlinirea femeii e considerată sinonimă cu realizarea prin căsătorie. Neîmplinirea/ nerealizarea acesteia produce dezechilibru. De aceea, personajele nu sunt simple caractere, ci simboluri. Nina e exemplul de feminitate pură, care-și caută împlinirea ca soție, iubită și mamă. Pentru că nu își poate atinge idealul prin căsătoria cu bărbatul considerat ideal (logodnicul mort pe front), ea îl va căuta în caracterul mai multor persoane: Evans e soțul, Darrel, tatăl copilului, Marsen, prietenul calm și devotat, refugiul pentru bătrânețe. Parafrazându-l pe Jean Prevost[5] ar trebui să conștiintizăm că "infernul e în noi", că miturile, altădată mai interiorizate, sunt astăzi pe stradă sau chiar în gândurile noastre.

Eroinele sunt soții și mame, dar nefericite în limitarea universului lor domestic. Aspirațiile către împlinirea în cuplu înseamnă lupta cu mentalitățile și prejudecățile vremii (un anume tragism existențial / social). Dramele femeilor care au curajul de a înfrunta societatea pentru realizarea propriei condiții sunt reflectate de bovarism. Dacă pentru femeile din secolul al XIX-lea căsătoria reprezenta unicul orizont, chiar dacă adesea sinonim cu o simplă alianță, în timp, căsătoria începe să coincidă cu dragostea. De pildă, pentru Emma Bovary drumul către sine (care îi determină alegerile, și implicit destinul) e conturat de un model ideal preluat din lecturile sale: întruchiparea tipului de amantă. Adesea bovarismul eroinei a fost comparat cu domquijotismul – confruntarea realității cu lumea cărților citite.

Un alt model feminist ni-l oferă literatura rusă. În *Anna Karenina* Lev Nikolaevici Tolstoi așează în conflict viața de familie și iubirea pasională cu valorile morale ale societății. Aici, femeia situată deja într-o căsătorie de convenință se abandonează pe sine în iubirea-pasiune, fără a ține cont de consecințe. Curând ea realizează că este victima unei iluzii: atât soțul, Karenin, cât și amantul, Vronski nu se lasă dominați de sentimente, ci se conformează principiilor lumii căreia îi aparțin. Amestecul dintre sentimentul de vinovăție, așa-zisul tot de

[4] O'Neill, Eugene, *Teatru*, vol. I-III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 213
[5]Prevost, Jean, *La Terre est aux hommes*, 1936

care dispunea înaintea aventurii ( familie, copil, poziție în societate, dar în lipsa sincerității și devotamentului sentimental) intensificat cu nevoia de iubire o conduc spre unica formă de salvare pe care și-o creează: sinuciderea: "Simți din nou că sufletul începe să i se dedubleze". În momentul primirii scrisorii reacția Annei e un simbolică: începe să citească scrisoarea de la sfârșit: "Are dreptate, are dreptate! Își zise ea. Firește că are totdeauna dreptate; e creștin, mărinimos! Da, e un om josnic și mârșav; dar afară de mine, nimeni nu înțelege și nu va înțelege lucrul ăsta, iar eu nu-l pot da în vileag. Lumea spune că e un om religios, moral, cinstit și inteligent. Lumea nu știe..."

Monologul interior al Annei e construit în jurul afirmației "Sunt o femeie vie".

Prin analiza profundă și subtilă a psihicului uman, prin modul de integrare a personajului feminin în spectacolul literar este stimulată memoria afectivă, eroul literar devenind o reflecție a timpului său. În romanele lui Galsworthy (*Forsyte Saga, O comedie modernă*) domină o largă înțelegere a ființei umane, îmbinând observația socială cu cea psihologică. Personajul său Irene e practic un simbol al frumuseții eterne, creionarea unei atitudini estetice.

"Bărbatul așa-zis serios este de fapt superficial, pentru că acceptă justificări gata făcute ale vieții sale; în timp ce o femeie pasionată și profundă își revizuiește în orice moment valorile stabilite; ea cunoaște constanta tensiune a unei libertăți fără sprijin; prin acest fapt, ea se simte fără încetare în pericol; poate în orice moment să câștige totul sau să piardă totul. Acest risc asumat cu neliniște dă aventurii sale culorile unei aventuri eroice. Și miza este cea mai înaltă din câte există: însuși sensul acestei existențe care-I este dat fiecăruia, singura lui soartă.[…] Căutarea fierbinte a adevăratelor rațiuni de a trăi prin tenebrele ignoranței, ale prejudecăților, ale mistificărilor, în lumina tremurătoare și febrilă a pasiunii, riscul infinit al fericirii sau al morții, al măreției sau al rușinii le dă acestor destine de femei gloria lor romanescă."[6]

Există percepția/ convingerea conform căreia lumea trebuie împărțită în grupuri pentru ca fiecare dintre noi să se (re)găsească în ea, iar prin arta cuvântului au putut fi identificați "eroi" și "eroine" (Maya Angelou) care au ținut să marcheze și literar importanța, necesitatea iubirii.

Anne Waldman a îmbinat stilul experimental (prozaic, psihologic, chiar nepoliticos) mărci ale esteticii "puterea unui zâmbet", în timp ce Carol Ann Duffy, prima femeie poet gay declarant, consideră că poezia este arta prin intermediul căreia sublimul poate fi transcris în cuvinte pentru a reda stări. Pe de altă parte Margaret Atwood s-a declarant inițial "complet apolitic", însă a ajuns în cele din urmă să scrie despre lumea din jurul său. O marcă specifică limbajului mișcărilor politico-sociale adoptă Lyn Hejinian, exploatând din punct de vedere literar relația dintre gen și limbaj. Un amestec de mândrie și feminism datorăm scriitoarei Alice Walker.

Indifferent de cauzele frământărilor lăuntrice, de delimitările contextuale eroinele literare sunt în fapt ființete în căutarea identității, conștiente că dincolo de diferențele de gen există distincții culturale și sociale.

## BIBLIOGRAPHY

Barrett, Michele, and Anne Phillips, eds. *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates.*Stanford, California: Stanford University Press,1992

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. tr. H.M.Parshley. London:Harmondsworth, Penguin, 1972

Burța Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 2011

[6]De Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, I

Dotty, Alexander, *Makings Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture* (Mineapolis and London: University of Minnesota Press, 1993)

Eisenstein, Hester. *Contemporary Feminist Thought.* Boston:G.K.Hall,1983

Lauter, Paul. *Canons and Context.* Oxford: Oxford University Press,1991

Mitchell, JJuliet, *Psychoanalysis and Feminism.*Harmondswrth, Penguin Books, 1975

Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism:Essays on Women, Literature and Theory.* New York and London : Routledge, 1994

https://hyperliteratura.ro

# VISIONS OF THE DIVINE IN ROMANIAN LITERATURE: M. EMINESCU AND L. BLAGA

**Mimi-Carmina Cojocaru**
**Research Assist., PhD, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, University of Bucharest**

*Abstract.In our work we intend to demonstrate that the vision of the divine from the Romanian literature are concretized in artistic achivments oriented towards "revealing the being", based on an anthropogonic discourse. We focus on the writers, Eminescu and Blaga, who make out of their creation a way of getting into being, a way of revelation of the absoluteness and, especially, of communicating it. In other words, human becomes the lyrical subject to which the great pirits have meditated from ancient times to the present. Set under the domination of time, vain and death h, he overpasses or, at least, he tries not to cease in "only a form through which the dust passes" (Eminescu), but to transfigure in " a God on earth" (Blaga).*

*Keywords:anthropogony, human being, causality, life, death*

## Ipostaze ale divinului la Eminescu

În *Pietre pentru templul meu*, L. Blaga face următorul comentariu: „Cuvintele biblice că Dumnezeu a făcut pe om după chipul și asemănarea sa nu însemnează că Dumnezeu e un om în cer, ci însemnează că omul e un Dumnezeu pe pământ". În ceea ce ne privește, considerând afirmația în toată complexitatea ei, suntem de părere că viziunea artistică asupra divinului, în lirica celor doi scriitori la care ne vom referi, este, în fapt, o viziune antropogonică, deoarece are drept scop revelarea misterului reprezentat de ființa umană. Creația devine „o cale de pătrundere *întru* ființă, o cale de revelare a absolutului și, mai ales de comunicare cu el". Supus timpului, deșertăciunii și morții, omul se străduie să nu rămână „doar o formă prin care pulberea trece" (Eminescu), ci să se manifeste ca „un Dumnezeu pe pământ". (Blaga) „O astfel de viziune este specifică marilor artiști de pretutindeni și de oricând, căci, indiferent de provocările exterioare, indiferent de ceea ce i-a suscitat atenția sau imaginația, omul și-a fost sieși cel mai mare mister și acesta a fost motivul ce l-a împins să caute, să se cunoască pentru a-și releva ființa ascunsă, de *parte* din *întregul universal."* (Cojocaru, 2012: 21)

Începutul creației lui Eminescu este marcat interogativ și antropogonic. Declarația din finalul poeziei *Din străinătate*, din 1865, „Azi să ghicesc ce-i moartea?... Iată ce-mi mai rămâne" se completează, un an mai târziu, cu seria interogativă din *Amicului F.I*: „Ți-ii minte oare când te-ntrebai / Ce este omul? Ce-i omenirea?/ Ce-i adevărul? Dumnezeirea?/ Și tu la nouri îmi arătai", împreună constituindu-se într-un „program poetic" ce va reflecta viziunea antropogonică a poetului aflată la baza întregii sale opere. În eforturile sale de a individualiza esența umană, scriitorul va ajunge la revelarea ființei, în poemul *Memento mori*, pe cale interogativ-ontologică: „Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta… pe om". Fiind, cu alte cuvinte, un alter-ego divin transpus în materie, omul devine, după cum notează Eminescu, într-un manuscris, o *parte* dintr-un *întreg*. Purtând în sine atributele întregului, *partea* devine, la rândul ei, creatoare. În manuscrisul 2267, se dă un răspuns la întrebarea antropogonică avansată în *Memento mori*: „Dumnezeu. El are predicabiile câtor trele categorii ale gândirii

noastre. El e pretutindeni - are spațiul; el e etern - are timpul; el e atotputernic, dispune de întreaga energie a Universului. Omul e după asemănarea lui; Omul reflectă în mintea lui - în ortum - câteșitrele calitățile lui. De aceea la-nceput era Verbul și Verbul era la Dumnezeu, și Dumnezeu era Verbul". Totuși în nuvela *Sărmanul Dionis* ființa este avertizată că, deși omul seamănă cu El, nu este *identic* cu El. Are însă putința dezmăginirii - „Cum în fire-s numai margini e în om nemărginire"- prin creație, prin iubire. Nu condiția de ființă închisă în „cercul strâmt", o împiedică pe Cătălina să se dezbrace de fire, ci incapacitatea de a se vedea prin ochii Luceafărului și de a se manifesta în consecință. „O parte nu poate fi un întreg" (Ms. 2267), dar poate alege să fie *parte* a eternului, sau a finitului. E ceea ce prefigurează și Blaga în *Vreau să joc!* „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță - încătușat./ Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ de-asupra cer,/ și cer sub mine -/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,/ să nu cârtească:/ «Sunt rob în temniță!»" Dezmărginirea se realizează în ciuda materiei și prin materie.

Ajuns dinainte „porții închise" unde „deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu litere strâmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu (*Sărmanul Dionis*), eroul eminescian, este incapabil să și-l reprezinte pe Dumnezeu, frământându-se ca Mureșanu: „Ce plan adânc!... ce minte! Ce ochi e colo sus!/ Cum în sămânța patimei a pus/ Puterea de viață..." La finalul poemului *Memento mori*, poetul adresează direct întrebarea cu scopul de a-și releva misterul creator și, implicit pe cel uman: „Tu, ce din câmpii de caos semeni stele - sfânt și mare/ Din ruinele-mi gândirii-mi o, răsari, clar ca un soare,/ Rupe vălur' le d' imagini ce te-ascund ca pe-un fantom;/ Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gândire,/ Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire,/ Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om". Întrebările se acumulează, tocmai pentru că răspunsul tinde să rămână ascuns: „ Oare viața omenirei nu te caută pe tine?/ [...]/ Cine-a pus aste semințe, ce-arunc' ramure de raze,/ Într-a haosului câmpuri, printre veacuri numeroase,/ Ramuri ce purced cu toate dintr-o inimă de om?"

„Dacă Dionis, ajuns până la *doma lui Dumnezeu*, prin mijlocirea cărții lui Zoroastru, poate doar să audă îngerul care-l avertizează că nu poate *vedea* ceea ce nu are în el, nu are, altfel spus, capacitatea de a se *desmărgini* și *desumaniza*, pentru că deși iese din timp și spațiu își păstrează conștiința de sine și păcatul firii - orgoliul -, Luceafărul trece *dincolo* pentru a cere «ieșirea din starea obiectivă a contemplării de sine la starea celei mai nestatornice subiectivități». «Îl trec adânc fiorii cruzi/ Ai neființei crude/ Și isvorându-i în auz/ Un glas adânc se-aude». Prin urmare, deși nu vede, în sens uman, pentru a putea comunica, e «sorbit" de «fiorii cruzi/ Ai golurilor crude», e, cu alte cuvinte, «resorbit până la starea sa primordială, reintegrat în complexitatea *totului divin*»: «Tu din eternul meu întreg/ Rămâi a treia parte». Glasul îi «isvorăște» în auz, fiindcă nu este vorba aici de o comunicare în sens general-uman, ci de o reciprocă între două mari complexe tăceri, de o înțelegere organică între două esențe ale aceluiași trup, este «glasul» întregului etern care-și protejează «a treia parte», glasul *din sine* care a trezit mișcarea. E ceea ce-l individualizează pe Eminescu: această înțelegere a principiului creator, a *marii sale tăceri*, reclamată de moderniștii Blaga și Arghezi. «De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și/ Și fără de răsuflet respiră-n sine însuși». (*Scrisoarea I* - variantă) Esența sa este pe deplin înțeleasă, *dialogul* Demiurg - Luceafăr este revelator, altfel spus, discursul antropogonic și ontologic-metafizic explică *tăcerea* și *datul imuabil*. «Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc, /Și nu cunoaștem moarte». Prin urmare, nu e atât o incapacitate a divinului de *a vorbi*, cât mai degrabă o neputință *robului* de *a auzi*. Pretinzând o comunicare în sens general-uman, eroul se sprijină, apelează, exclusiv la abilitățile sale materiale. «O *parte* nu poate fi un *întreg*» sună axioma eminesciană. Dar *partea* pierde din

atributele *întregului* tocmai pentru că se înțelege doar *parte*, chiar și atunci când se declară că *omul e un Dumnezeu pe pământ".* (Cojocaru, 2012: 124-125)

Poemul antropogonic *Demonism* propune o ființă făcută „După asemănarea-acelui mare/ Puternic, egoist" și un principiu creator, Ormuz, zeu iranian, opus Dumnezeului creștin din *Rugăciune, Răsai asupra mea, Învierea*: „Un clopot lung de glasuri vui de bucurie…/ Colo-n altar se uită și preoți și popor,/ Cum din mormânt rasare Christos învingător,/ Iar inimile toate s-unesc în armonie:/ Christos a înviat din morţi,/ Cu cetele sfinte,/ Cu moartea pre moarte călcând-o,/ Lumina ducând-o/ Celor din morminte!" sau din *Rugîciunea unui dac:* „El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii/ Și din noian de apa puteri au dat scânteii,/ El zeilor dă suflet și lumii fericire,/ El este-al omenirii izvor de mântuire:/ Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,/ El este moartea morții și învierea vieții!"

**Viziunea antropogonică blagiană cale de reprezentare a divinului**

Punând problema antropogenezei, în volumul *Trilogia cosmologică,* Lucian Blaga constată, că limbajul „îl face pe om o ființă sociabilă și subiect creator de civilizație". Pe de altă parte, „el are la dispoziție o inteligență superior dezvoltată și geniul creator datorită căruia îi poate converti orizontul necunoscutului în mituri și gânduri magice, în viziuni religioase și plăsmuiri de artă". (Blaga, 2002: 270). Cultura este instrumentul prin care omul își lămurește necunoscutul. Vorbind despre cultură, ne referim la un început al omului despre care Blaga afirmă că „este ființa de complexitate maximă posibilă. Din moment ce el este integrat într-o ordine existențială care depășește biologicul, înseamnă că nu mai e posibilă nicio mutație biologică dincolo de om. Omul este un sfârșit biologic". (Blaga, 2002: 335).

Întâlnirea prematură cu moartea este, și în cazul lui Blaga ca și în al lui Eminescu, *întâmplarea* determinantă a deșteptării *ființei* dinlăuntru, prin dialogul dintre conștient și supraconștient ce se va concretiza într-o reactivare „a unor informații aflate în stare latentă". (Cojocaru, 2015) De câteva ori, în *Elogiul satului românesc,* într-un capitol din *Geneza metaforei și sensul culturii,* în *Hronicul și cântecul vârstelor,* chiar și în discursul de recepție rostit la primirea în Academia Română, Blaga face referire la răspunsul pe care-l dăduse, la șase ani, întrebării: „Cum o fi oare când ești mort?". „Mort trebuie să fie ca și viu. Când ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit. Noi stăm acu aici, în cerc, și vorbim, dar poate că suntem morți, numai cât nu ne dăm seama". Și mai departe, „Gândul se închega în mine de la sine, chiar în clipa când îl rosteam. Prietenii mei nu îndrăzniră să curme liniștea. Numai ochii își arătau albul mai mare. Apoi am pornit, tot tăcând, pe drum în jos, cu pași de oameni dintr-o dată îmbătrâniți". (Blaga, 1965: 34) „Momentul relevă o respingere instinctivă a morții, este de părere G. Gană, un refuz de a vedea moartea ca o nonexistență, moartea e asimilată vieții, e făcută să se confunde cu ea. Această ștergere a graniței nu este, evident, un răspuns speculativ, ci o reacție organică, venită din adâncurile ființei. Cu toate acestea însă, gândul morții oricând posibile își face loc și nu va dispărea de fapt niciodată. Este probabil, că pentru cei trei prieteni împreună cu care a fost trăit întâia oară, privirea lărgită de spaimă și pașii de oameni brusc îmbătrâniți au durat un moment sau au devenit o amintire reactualizată din când în când fără urmări. Blaga va regăsi însă mereu, de-a lungul tuturor vârstelor, privirea și pașii de atunci: făceau parte din ființa lui, pentru totdeauna". (Gană, 1976: 21) 20 de ani mai târziu, în 1924, volumul *În marea trecere* este precedat de un moto părând a fi pornit din străfundul acelor oameni „brusc îmbătrâniți": „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea". (Blaga, 1968: 89)

Legătura cu Lancrămul, despre care, de asemenea vorbește, cu prilejul primirii în Academie, „înrâurirea acelor puteri anonime" numite, „pedant" „determinantele stilistice" ale vieții colective, li se adaugă „un sentiment religios sporit de cele mai necontrolte excrescențe.

Nu exagerez deloc spunând că ani de-a rândul am stăruit câteva ore, cel puțin două, în rugăciune. În închinare despuiată de orice ritual aparent. Repetam în întuneric și numai pentru un auz interior, de 20 de ori, de 50 de ori, una și aceeași rugăciune". Apoi, „pe la vârsta de 11 ani s-a produs în mine, de la sine, o reacție împotriva unor atari sentimente și preocupări ce amenințau cu formele lor în devălmășie să-mi ia aerul de la gură". George Gană este de părere că „reacția este a vocației creatoare a cărei conștiință Blaga n-o are încă, dar care exista în el, latentă. Datorită ei, experiența religioasă devine criză religioasă". (Gană, 1975: 24). Copilăria, „vârsta sensibilității metafizice", cum o numește Blaga, devine totodată vârsta revelațiilor. Locul rugăciunii este preluat de lectură. „Astronomia îmi comunica realmente sentimentul unei creșteri personale, al unei treziri. În marginea ei îmi făceam singur speculațiile. [...] Perspective cosmice negândite mi se deschideau. Lumea planetară și galactică deveneau pentru mine un mediu real, care îmi solicita la fiecare pas un efort de descurcare în care palpitam cu ardoarea proprie vârstei. [...] De unde până atunci mă frământasem încarcerat într-o viață interioară de natură religioasă dominată de mitologia biblică, acum îmi denunțam singur această mitologie, fără de ajutorul vreunei lecturi, drept ceea ce era: adică drept mitologie. [...] Singura perspectivă valabilă era pentru moment «cea naturalistă». N-am avut nevoie nici de critica biblică, nici de Strauss, nici de Renan și nici de alte mărturii ca să aduc în fața judecății minții mele miturile biblice. Trezirea m-a zguduit într-atât că aș fi voit să dau din ea și altora. [...] Pledoariile mele câștigau de la o zi la alta amploare și se umpleau de lumina celor mai varii argumente". Doar că acestea nu-și găseau ecoul în societatea liceanului, căci catihetul „căuta să ne îndrume, fără a mă aduce de-a dreptul în discuție, spre alte idei, ca și cum întreaga clasă ar fi fost un aluat infectat de o drojdie otrăvită". Rezultatul va fi că „hotărâi să nu mai fac uz de trezirea mea". Pentru Blaga, rugăciunea nu este declanșată de o coordonată spirituală, nici de o revelație, ci, probabil, de reflectarea, prin moartea micului prietenului, a perisabilității materiei. Repetarea obsedantă a rugăciunii trădează teama, implorarea îngăduinței principiului omnizămislitor: „[...] te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea". „Înainte de a mă naște,/ am fost o vecinicie întreagă/ «nimic»./ De ce mă tem acum/ de aceeași neexistență / cu care am avut o vecinicie/ timp/ să mă obicinuiesc/ și-n care-am fost deja?"(*Pietre pentru templul meu*). Absența răspunsului nu înseamnă absența interlocutorului, ci poate ignorarea adresantului din nevoia de a nu-l priva de iubire: „unde nu e moarte, nu e nici iubire". De aici: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeule, dar ce era să fac?/ Când eram copil mă jucam cu tine/ și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie./ Apoi sălbăticia mi-a crescut,/ cântările mi-au pierit,/ și fără să-mi fi fost vreodată aproape/ te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în foc, în văzduh și pe ape// Între răsăritul de soare și apusul de soare/ sunt numai tină și rană./ În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug./ O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea/ decât cu viața,/ mi-ai vorbi. De-acolo de unde ești,/ din pământ ori din poveste mi-ai vorbi.// [...] // Ori nu dorești nimic?/ Ești mută, neclintită identitate/ (rotunjit în sine a este a)/ nu ceri nimc. Nici măcar răgăciunea mea" (*Psalm*) Așadar, inutilă, rugăciunea este abandonată iar locul său este luat de voință de voința *de a dăinui* prin propriul eu. Descoperirea lecturii înseamnă pentru tânărul Blaga libertate de acțiune, înseamnă capacitatea de a „muta" altfel „munții". Așa încât divinul se transfigurează în spiritul creator al omului care poate orice și joacă pentru ca „să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță - încătușat". E un Dumnezeu în afara dogmei, e concret prin tot ceea ce recunoaște omul în el nepământesc, prin forța sa creatoare. „Rugăciunea se estompează, dispare chiar, nu pentru că omul și-a pierdut credința, pentru că nu se mai supune unui stăpân prezentat teologic, dogmatic, ci pentru că, având revelația propriei puteri creatoare, deși, temporal și material, limitată, omul nu se mai *roagă,* ci *dialoghează*. Iar raportul om - Dumnezeu u mai se structurează de *jos în sus,* ci devine, prin revelație, *față în față*". (Cojocaru, 2015)

În tot ce scrie Blaga transpare concepția omului eliberat prin creație de condiția sa trecătoare. Chiar dacă e nevoit să se „dezbrace de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum", deci „să plătească tribut materiei din care e plămădit, el poate, din momentul priceperii de sine și în relație cu sine să se hrănească tocmai din izvoarele subterane ale formei sale. Cu alte cuvinte, materia îi permite să simtă și să adauge spiritului valențe noi. Să vadă, să atingă, să guste, să pipăie, să audă, să simtă tot ce-l înconjoară, să comunice așa-zicând cu efluviile universale, să reverse în el întreaga energie a lumii". (Cojocaru, 2015) „O, lume, lume!/ Aș vrea să te cuprind întreagă/ În piept/ Dogoritor/ Să te topesc în sângele meu cald/ cu tot ce ai/ cu munții tăi,/ cu râsul tău/ Cu picurii de rouă/ Cu multele/ Nenumăratele fecioare cari păsesc/ Cutremurate-n clipa asta/ De-un dor./ Pe minunatul tău pământ/ Cu cerul tău/ Cu tot ce plânge-n tine aș vrea/ Să le topesc la trupul meu -/ Și strop cu strop/ Din inimă/ Ca dintr-o cupă/ Să-mi beau apoi eu însumi sângele bogat:/ Și surâzând/ Să pier/ Gustându-te odată din belșug/ Ametitoare/ Și largă mare de minuni: O, lume!" (*Lume!*) Viziunea asupra divinului în creația lui Blaga, atât cât putem s-o prefigurăm aici, este o reflectare a viziunii antropogonice. Omul lui Blaga se manifestă liber și eliberat, chiar și atunci când se simte copleșit de propria existență: „În bolta înstelată-mi scald privirea -/ și știu că și eu port/ în suflet stele multe, multe/ și căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd, am prea mult soare în mine/ de-aceea nu le văd." (*Mi-aștept amurgul*) iar pe Dumnezeu nu poate decât să „îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în gând și-l tăinuiești în suflet,/ îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin/ peste picioare,/ îl prefaci în soare și-l aduni cu ochii,/ îl închipui om și-l rogi să vie-n sat,/ unde-l așteaptă toate visurile omenești".

## BIBLIOGRAPHY

Blaga, L., *Aspecte antropologice*, București, Editura Humanitas, 2002
Blaga, L., *Hronicul și cântecul vârstelor*, București, Editura Tineretului, 1965
Blaga, L., *Poemele luminii*, București, Editura pentru literatură, 1968
Blaga, L.,*Trilogia cosmologică,* București, Editura, Humanitas, 2002,
Cojocaru, Mimi-Carmina, *Antropogonia eminesciană*, Iași, Editura Junimea, 2012
Cojocaru, Mimi-Carmina, *Discursul religios în modernitatea românească*, 2015, http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Cojocaru_Carmina.pdf
Eminescu, M., *Opere*,
Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* București, Editura Minerva, 1975
Munteanu, George, *Eminescu și antinomiile posterității,* București, Editura Albatros, 1998
Munteanu, G., *Hyperion. Viața lui Eminescu,* București, Editura Minerva, 1973
Munteanu, George, *Istoria literaturii române,* Galați, Editura Porto Franco, 1993

# CONSIDERATIONS REGARDING THE MINULESCIANPOETIC CONSTRUCTION

**Andreea Iuliana Damian (Zamfir)**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Minulescu poetry is a form of poetic adaptation to the changes imposed by the symbolist literary movement, yet it is noticed that the poet retains his original manner of writing. Thus, Minulescu`s poetic construction presents itself as dynamic, in a manner of poetic adaptability, allowing an original embrace of the lyrical modernism. However, there is a preference for certain constructions that are repeated on the basis during his volumes of poetry.*

*Keywords: poetic, construction, metaphor, symbol, representation*

Lirica minulesciană surprinde încă de la începuturi prin formele inovatoare pe care le adoptă dar și prin dorința de a adapta noul stil simbolist la teritoriul autohton fără a pierde esența acestuia și fără a ignora originalitatea impusă de minulescianism.

Stilul lui Minulescu este caracterizat adesea ca fiind mozaical, totuși capătă identitate proprie deoarece se disting elemente ce vor deveni simboluri repetându-se în puncte cheie ale construcției poetice de-a lungul volumelor sale.

Cromatica poeziilor sale susține această manieră eterogenă care, totuși se completează perfect, astfel se întâlnește de foarte multe ori situația în care poezia minulesciană se transformă într-un tablou zugrăvit cu minuțiozitate dar ale cărei culori se schimbă constant atât în funcție de factorii interni, cât și de cei externi: ”Pe țărmul nalt și drept —/ Hotarul, de unde-ncepe necuprinsul/ Imperiu-al apelor albastre/ Cu-atâtea felurimi de pete,/ Al apelor ce dimineața sunt verzi,/ Iar seara violete —/ Un corb a poposit spre seară,/ Și-așa, cum stă pe malul mării,/ Orbit de-albastrele noianuri,/ Muiate-n purpura-nserării,/ Parcă-i sositul care-așteaptă să vină și-alți întârziați...” (*Romanța corbului*)

Acest tip de abordare are influențe impresioniste, și anume paleta de culori raportată la stări de spirit și momente ale zilei, dar atenția la detalii nu nuanțează culorile, ci din contră le preia în stare brută ca dintr-o gamă cromatică străină: ”Se duc pe Dunăre la vale/ Caiace-n roz şi-n alb vopsite.../ Se duc pe Dunăre la vale/ Coşciuguri albe, plutitoare/ Pe negrul apelor murdare.../ Departe-n zare, neclintite,/ Pădurile de sălcii par/ Castele negre feudale/ Ce-şi spală-n apele murdare/ Tristeţea zidului murdar.” (*Pe Dunăre*)

Sunt creații a căror cromatică pare că se extinde în exterior lasând interiorul intact, iar cititorul asemenea unui călător are ocazia să admire peisajul, observând schimbările externe trecute prin filtrul intern: ”Doar trenul pleacă,/ Trenul singur/ Ne poartă nerăbdarea mută,/ Bagajul visurilor noastre/ Şi setea noilor senzaţii,/ Pe infinite paralele,/ De-a lungul verzilor plantaţii/ De mătrăgună şi cucută,/ Pe schela podurilor albe,/ Prin noaptea negrelor tunele/ Şi gările cu firme-albastre!...” (*Prin gările cu firme-albastre*)

Construcția poetică minulesciană folosește adesea tehnica juxtapunerii, decupând pasaje scurte, individuale pe care le înlănțuiește dinamic păstrând în mod egal esența internă a fiecăruia și urmând contextul logic pe care îl alcătuiesc. Aceste fragmente pot fi înțelese și separat, însă unicitatea fiecăruia întărește imaginea de ansamblu: ”Era un tânăr acrobat frumos,/ Cu corpul tatuat de sus și până jos,/ De care publicul se minuna,/ Când îl vedea-ndoit ca un inel,/ Sau când pe bara fixă se-nvârtea/ Ca o morișcă de cafea/ Cu balerina lângă

el!.../ Dar balerina nu-l iubea!.../ Povestea lui?/ Hm!.../ Povestea mea -/ A mea,/ A ta/ Și-a altora!.../ Același accident de circ, banal.../ O zi relâche,/ Și-apoi, la fel,/ Cu-aceeași balerină lângă el,/ Alt acrobat.../ Alt salt mortal!..." (*Ultima oră)*

Enumerațiile reprezintă un punct de legătură care subliniază, prin folosirea virgulei, fiecare element în parte evidențiindu-l: " Și cosește-mi fără milă tot ce-i viu/ Și-mi ține calea.../ Netezește-mi munții-n zare/ Și-umple-mi de cadavre valea/ Dintre ea și mine —/ Haide!... Haide, moarte, mergi-nainte!.../ Ca să-ajung până la tine,/ Pentru tine-au obosit/ Calul,/ Vântul,/ Moartea —/ Toate mi-au făcut pe voie;/ Dar.../ Dintre cutele perdelei, ochii-ți verzi nu-mi mai răsar,/ Strunele chitarei-s rupte/ Și... romanța s-a sfârșit!" (*Romanță fără muzică*)

Se observă din partea poetului o subliniere evidentă a anumitor cuvinte, care prin intermediul semnelor de punctuație, al scrierii cu majuscule trec de la nivelul unor grafeme la simboluri purtătoare ale însemnătate poetică. Construirea unor figuri de stil depășește maniera tradițională, ci poetul caută să le obțină prin muzicalitatea textului poetic.

Inserarea simbolurilor în poezie se face printr-o tehnică originală prin care poetul pare că le prezintă asemenea unor exponate demne de admirație: " Faimoasele simboluri minulesciene sunt asemenea steguleţelor pe sârmă, care atârnă din plafonul sălii de bal; sunt globuri strălucitoare, beteală, confeti şi focuri de artificii."[1]

Spre deosebire de ceilalți simboliști, Minulescu nu își construiește un fundal care să susțină reprezentarea acestor simboluri, ci mai degrabă le adaptează prin analogie fiecărei creații poetice: "E cârciuma plină de oameni străini —/ De oameni tăcuți ce vin de departe,/ De unde ei singuri să spună nu știu.../ De unde veniți, pelerini?/ Din care cetate cu porțile sparte/ Din care pustiu?.../ De unde veniți, pelerini?/.../— Hei!... Mute ființe,/ Bizari pelerini,/ Cu ochii albaștri, ca-albastrul senini,/ Spre care cetate porniți — armată/ De oameni cu cranii și mâini de schelete,/ Cu fețele albe ca albul perete/ Și gura-ncleștată?/ Ei tac.../ Să răspundă nici unul nu vrea.../ Pe cer o lumină s-aprinde, și-o stea/ Coboară și-n sute de stele se-mparte..." (*Pelerinii morții*)

În lirica minulesciană, simbolurile sunt fățișe, poetul nu concepe ceea ce nu poate ilustra prin majuscule şi sublinieri evidente: "Porni-vom tineri ca Albastrul imaculatelor seninuri.../ Și-n calea noastră întâlni-vom/ Pe cei bătrâni rămași în urmă —/ Pe cei ce ne-or privi cu ochii în lacrămi/ Cum le luăm-nainte./ Iar noi/ Le vom citi-n figură cum suferințele le curmă/ În suflet sfintele avânturi/ Și-n gură caldele cuvinte.../ Porni-vom tineri ca Albastrul imaculatelor seninuri.../ Și-n calarea noastră întâlni-vom —/ O!... câte nu poți să-ntâlnești/ Când drumu-i lung/ Și nesfârșită e năzuința ce te mână/ Tot mai departe/ Și te poartă,/ Ca pe un orb ținut de mână,/ Spre-ntrezărite-Aureole —/ Nimicuri scumpe pământești!.../ Porni-vom tineri ca Albastrul imaculatelor seninuri!.../ Și mândri poate ca seninul albastru-al sângelui regesc." (*Klingsor*)

Spre deosebire de ceilalți simboliști, pentru Minulescu simbolul se adaptează semanticii formei, lăsând la o parte sugestia, analogia vagă și polisemia: "Poetul nu concepe fața ascunsă a lunii și nici realitatea scufundată a aisbergului. Important este— ca în cazul contestării lui Alexandrescu— ceea ce se vede cu ochiul liber."[2]

Poezia minulesciană este construită asemenea unei puneri în scenă, de aceea poetul preferă referințele directe în detrimentul misterului ascuns în spatele unei asocieri greoaie. De fapt, misterul reprezintă o acumulare de sentimente reflectată într-o înlănțuire semantică, în care orice este posibil, asocierile sunt mobile și flexibile.

Pare surprinzător faptul că deși în contextul unei modernizări internaționalizate a poeziei, spiritul românesc dăinuiește în lirica minulesciană, autohtonizând întregul sistem de

[1] Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, 1984, p. 266
[2] Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, 1984, p. 267

creație simbolistă: ”Raportul național-universal în cultura modernă nu poate, firește, să fie redus la o problemă a limbajului. Specificul unei arte naționale întrupează tradițiile unei spiritualități complexe care determină caracteristicile unei anume modalități proprii de a înțelege relațiile omului cu natura, de a deslușI rosturile marilor mișcări istorice ale lumii.”[3]

Specificul minulescian are la bază o înțelegere tacită între poet și lector, cel din urmă acceptând o cucerire treptată, asimilarea poeziei permite o inocență unei prime lecturi.

Asocierile frapante sunt făcute conștient de către poetul care încearcă să-și construiască propriul univers al unor nonsensuri ticluite stabilite prin raport ludic, dar cu o încărcătură logică ce construiește progresiv universul poetic simbolist minulescian.

Locvacitatea este o trăsătură nespecifică textului liric, totuși Minulescu hotărăște să profite de abundența imagistică, de imaginile care acaparează cititorul dând naștere unui adevărat spectacol al verbozității poetice: ”A fost un vis trăit pe-un țărm de mare./ Un cântec trist, adus din alte țări/ De niște pasări albe — călătoare/ Pe-albastrul răzvrătit al altor mări/ Un cântec trist, adus de marinarii/ Sosiți din Boston,/ Norfolk/ Și New York,/ Un cântec trist, ce-l cântă-ades pescarii/ Când pleacă-n larg și nu se mai întorc./ Și-a fost refrenul unor triolete/ Cu care-alt’dată un poet din Nord,/ Pe marginile albului fiord,/ Cerșea iubirea blondelor cochete.../ A fost un vis,/ Un vers,/ O melodie,/ Ce n-am cântat-o, poate, niciodată.../ Tu crezi c-a fost iubire-adevărată?.../ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie!” (*Celei care pleacă*)

Construcția poetică la nivel formal arată o inclinație a poetului pentru structurile fonice, dorind să impresioneze vocal, lăsând în plan secund semnificațiile metaforice, devenind un text poetic vulnerabil din acest punct de vedere.

Creația poetică minulesciană se construiește asemenea unui spectacol, printr-o succesiune rapidă a imaginilor artistice, apariția acestora este chiar o adevărată desfătare pentru cititor: ”În seara când ne vom iubi —/ Căci va veni și seara-aceea —/ În pat vom presăra buchete de trandafiri și chiparoasă/ Ne vom închide-apoi în casă/ Și vom zvârli în stradă cheia.../ Și-n seaca când ne vom iubi/ Te-oi întreba,/ Ca și pe multele pe care le-am întrebat ’naintea ta:/ — Voiești să nu mai fii a mea?.../ Și-n seara când ne-om despărți —/ Căci va veni și seara-aceea —/ Vom stinge flăcările-albastre din candelabrele de argint,/ Iar florile de chiparoasă și trandafirii-i vom presa/ În cartea roză-a epopeii/ Amantelor din Siracuza,/ Citera,/ Lesbos/ Și Corint.../ Și-n seara când ne-om despărți/ Te voi ruga,/ Ca și pe multele pe care le-am sfătuit ’naintea ta:/ — Să-ți amintești c-ai fost și-a mea!...” (*Romanță fără muzică*)

Această înlănțuire și repeziciunea cu care ele se schimbă, fac aproape imposibilă sesizarea cu care mecanismele poetice apar în poezie. Metafora este exagerată și își creează fundalul de semnificații la nivelul fiecărei creații lirice, iar comparația este extinsă dincolo de o simplă analogie, existând întotdeauna extinderi ale termenului analogic: ”Datorită acestei supraetajări, termenul cu care se compară capătă virtuți strict decorative. Uneori volutele se înmulțesc și se complică până acolo, încât ornamentul devoră obiectul propriu-zis, rămânând în chip miraculos suspendat, gata dintr-un moment în altul să se prăbușească.[4]”

Tehnica aceasta a comparației se complică în momentul în care se adaugă suplimentar în interiorul acesteia cu o altă comparație, deoarece poetul pare nemulțumit de orizontul mărginit al primei comparații: ”Dorm tristele galere.../ Anii/ Le-au putrezit pe jumătate,/ Și lanțul ancorelor grele/ Le-a ruginit de mult în apă./ Furtunile fără de număr/ Le-au înecat răzbunătoare/ Matrozii, unii după alții,/ Iar căpitanii/ Dorm fiecare-n câte-o groapă/ Săpată-n câte-un fund de mare!.../ Și-așa cum dorm, nedespărțite/ Ca trei tovarășe de luptă,/ Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut —/ Par trei sicriuri profanate/ Din care morții-au

[3]Grigorescu, D., Direcții în poezia secolului XX, 1975, p. 244
[4] Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, 1984, p. 270

dispărut/ Cu-ntregile comori de aur/ Și pietre scumpe —/ Adunate/ De cei ce le mânau pe-Atlantic,/ Din țărm în țărm,/ Din val în val,/ De cei ce le-ancorau cu grijă pe coasta-Antilelor bogate/ Și-n urmă le-ndreptau cu grabă —/ Ca niște păsări albe-n zbor —/ Din insula San-Salvador/ Spre Spania / Spre taciturnul și lacomul Escurial!" (*Romanța celor trei galere)*

Caracteristicile originale ale construcției lirice minulesciene se află în mare parte într-o asimilare a simbolismului, deși poetul acceptă detașarea de simbolismul lui Macedonski, nu neagă sentimentele și emoțiile sale exprimate într-un mod diferit, cu un sentiment asumat asemănător simbolismului francez.

Poezia lui Minulescu nu-și caută modelele, ci le tratează ca pe niște precursori, încercând în mod constant să evolueze și să se elibereze de restricțiile din trecut. Din poezia baudelairiană preferă retorica pe care o acceptă în măsura în care o poate adapta la elementele de bază ale poeziei sale: "În țara mea, tot cerul pare-o pată/ De sânge, scurs din rana unui soare,/ Ce-abia-și deschide ochii-n zări; și moare/ Ca cei mușcați de-o gură-nveninată!/ În țara mea, pe marea frământată/ În aiurări de vânturi funerare,/ Nu vezi plutind corăbii albe-n zare/ Purtând pe bord plecații de-altădată!...( *Sonet*)

Unicitatea discursului liric este direct proporțională cu spontaneitatea pe care poetul o infuzează textului său, scrierea este reprezentată ca un moment de intimitate la intensitate maximă, dialogul liric este o nouă trăsătură lirică inovatoare pe care poetul simbolist român îl acceptă ca pe o altă cale prin care romanțele sale efemere se pot transforma în eternitate.

În concepția poetică a lui Minulescu, ordinarul omoară originalitatea, astfel încât poetul trebuie să se autodepășească în mod constant cât mai obiectiv posibil pentru a crea o realitate nealterată pe care să-și aștearnă roadele creației sale poetice.

Gestul de respingere are de fapt efectul opus, deoarece aderarea la simbolism și acceptarea trăsăturilor oferă specificitatea și individualizarea de care Minulescu se bucură printre poeții simboliști: "Abia sosit,/ Voi mă-ntrebați pe unde-am fost!.../ O, de-ați ști voi ce drumuri lungi,/ M-adăpostea, pribeag mereu tot pe-alte mări!.../ Ce fund de zări/ O, de-ați putea porni și voi/ Pe unde-am fost!.../ O, de-ați putea și voi cândva,/ Pornind grăbiți pe urma mea,/ Să rătăciți ne'ntrebători/ Și ne'ntrebați!.../ Să vânturați pământul tot —/ În lung/ Și-n lat —/ Și fund de văi,/ Și vârf de munți, necercetat,/ Să cercetați/ Ne'ntrebători/ Și ne'ntrebați!.../ O, de-ați putea-ntâlni și voi ce-am întâlnit/ Femei cu ochi frumoși de bronz/ Și guri de-argint,/ Ce le-am iubit,/ Și le-am iertat —/ Căci toate mint,/ Cum i-au mințit/ Pe toți pe câți i-au întâlnit!/ O, de-aș putea să vă spun tot.../ Dar nu —/ Plecați.../ Că-s obosit —/ Și-aș vrea să dorm,/ Și-aș vrea să mor,/ De-ar fi să pot muri curând și mai ușor!.../ M-ați ascultat —/ Vă mulțumesc.../ Acum plecați. (*Romanța celui ce s-a-ntors*)

Locul creației pentru scrierile poetului trebuie să se bazeze pe un spațiu real, existent și ancorat în realitate, care poate fi înțeles de orice lector, dar mai ales de lectorul obișnuit care dorește să se recreeze prin frumosul act artistic al citirii textului liric: "De unde vii,/ Și-n care preafericită țară/ Văzuși lumina zilei — tu, albă ca și-o zi?.../ Și ce nebune vânturi spre mine te purtară,/ Ce barcă rătăcită te-aduse pân-aci?.../ De ce plecași din țara, în care palmierii/ Tremurătoare umbre își culcă pe nisip?/ Nu-ți fu de-ajuns pustiul cu lacrimile serii,/ Și nu găsiși pe-aiurea să-ți plimbi frumosul chip?/ Or nu știuși că-n țară la mine/ Nu-s nici cânturi,/ Nici flori de lămâiță?.../ Amanții și-au vândut/ Orgiilor,/ Și corpul,/ Și sfintele avânturi,/ Și-azi totu-i mort și putred în carcera de lut!..." (*Acelei care va veni*)

Sentimentele puternice sunt sentimente constructive de dragoste care se desfășoară într-un cadru mereu recent descoperit, în concordanță cu trăirile interioare și care nu se doresc a deveni obsesive: "În tine-mi pun toată speranța/ Și-ți zic:/ — De-acum pentru mine fii totul,/ Iar eu/ Voi fi pentru tine același ateu,/ Ce-afară de tine nu crede-n nimic./ Fii totul —/ Trecutul, cu morții de ieri/ Ce dorm la răspântii, de sălcii umbriți,/ Și ziua de mâine, cu noii-veniți/ Ce râd pe mormântul defunctei Dureri.../ Spre norii de-aramă, pe-naltele scări/

Urca-vom —/ Din goluri în goluri pribegi,/ S-ajungem în țara în care sunt regi:/ Nimicul,/ Eternul,/ Și-Albastrul din zări...” ( *Roamnță fără muzică*)

Construcția sa lirică are o respirație proprie care se modifică după necesitățile trăirilor și după intensitatea acestora, semantismul se dilată și se contrage într-un ritm alert: ”În dialogul liric cu lucrurile, sub raportul receptare-asimilare, Minulescu le descoperă din instinct o anume porozitate sau elasticitate semantică, tensiune potențială, care invită și stimulează la variație sau improvizație, ca în fluxul creației orale.”[5]

Schimbările de atitudine apar numai în cazul elementelor mărunte iar refuzul apare în momentul unei transformări drastice.

Din moment ce scrierile anterioare ale lui Minulescu nu pot susține realitatea schimbării unei lumi aflată chiar în procesul de modernizare, schimbările de exprimare devin un punct de sprijin pentru tot ce urmează: ”Taci,/ Să nu-mi deștepți în suflet tragediile jucate/ În aplauzele mute ale-ntâielor dureri!/ Treci tăcut ca beduinul ce cutreieră nisipul,/ Treci tăcut ca cel ce-și pune mâinile-n cruciș pe piept,/ Și să nu mă chemi pe nume —/ Să-mi deștepți din piatră chipul/ Sfinxului,/ Ce-ar vrea să-mi spună că e timpul să-l deștept.../ Ocolește-mă cu groază, ca pe-un stârv de om ucis —/ Nu de oameni,/ Ci de mâna ne’ntrupatelor dorinți —/ Și pe piatra-mi funerară nu citi poemul scris/ De nebunul din cetatea plină numai de cumunți!.../ Ocolește-mă cu groază...” (*Romanța zilelor de ieri*)

În ciuda faptului că sunt implicate schimbările formale, acestea nu afectează conținutul de bază, conținutul ideatic, profund al construcției poetice; de fapt, orice mișcare inovatoare, orice revoltă împotriva constrângerilor trecute devine piatra de temelie pentru următorul pas ale creației lirice, pentru viitorul liricii românești.

## BIBLIOGRAPHY

Călinescu, M., Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric, in Ion Minulescu, Versuri, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.

Constantinescu, P - Figuri literare, Editura Minerva, Bucuresti, 1989.

Coteanu, I., Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii. in Probleme de lingvistică generală, Vol. IV, Editura Academiei, Bucureşti, 1962.

Davidescu, N., Aspecte şi direcţii literare, Minerva, Bucureşti, 1975.

Dănciulescu, S., Poetica minulesciană, Scrisul Românesc, Craiova, 1986.

Densuşianu, O., Manifeste literare, Poezie , Proză, Dramaturgie, Edition cared for by Lucian Pricop, Coresi, Bucureşti, 2003.

Densuşianu, O., Sufletul nou în poezie în Opere IV, Minerva, Bucureşti, 1981.

Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, Minerva, Bucureşti, 1984.

Manu, E., Ion Minulescu în conştiinţa simbolismului românesc, Minerva, Bucureşti, 1981.

Pop, I., Avangarda în literatura română, Minerva, Bucureşti, 1990.

Tomuș, M., Cincisprezece poeți, Editura pentru literatură, București, 1966

[5]Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană,* 1986, p. 73.

# CHRISTIAN LITERARY SYMBOLS IN ROMANIAN FAIRY-TALES

**Daniela Ionescu**
**PhD student, University of Bucharest**

*Abstract:The Romanian fairy-tale reflects, most of the time, man's life in all its simplicity, with its joy that accomplishes it, and its obstacles that increase fears yet transfigure strife in the blessedness generated by the victory of the good. In Romanian stories and fairy-tales, the main characters are like Christian heroes travelling on the ways of life, opposing continuously dark forces and conquering them by their spiritual weapons which crowns the man and brings the light in his life. Every man craves for the pure depth of his childhood, recognizing himself in the smile of a child, learning childhood again by stories and fairy-tales in which the good always conquers. As stories are engendered by truth and the primordial truth was revealed, we believe that the story is founded on an ideal reality. Christian literary symbols in Romanian fairy-tales throw light upon people's artistic wisdom, as well as on this people's awareness of its relationship with the divine, teaching us that the purpose of human life is man's lofty mission of collaborating with those around us and of regaining ourselves in the sacrificial dedication towards them.*

*Keywords: fairy-tale, Christianity, symbol, tradition, motif*

Basmul românesc reflectă, de cele mai multe ori, viaţa omului în toată simplitatea ei, cu bucuriile care împlinesc sau cu obstacolele care sporesc temerile dar care, în cele din urmă, transfigurează lupta în fericirea generată de victoria binelui.

În poveștile și basmele românești, eroii principali sunt asemenea creștinilor care călătoresc pe drumul vieții, luptând permanent cu forțele întunecate și biruind cu armele sufletești care îl încununează pe om, aducându-i lumină în viață.

Fiecare om năzuieste spre adâncul pur al candorii copilăriei sale, regăsindu-se de cele mai multe ori în surâsul unui copil, reînvăţând copilăria și prin basmele și poveștile în care binele este întotdeauna victorios.

Cum poveștile se desprind din adevăr și adevărul primordial a fost revelat, ne gândim că povestea are ca temelie realitatea de cele mai multe ori idealizată.

Simbolurile literare creștine din basmele românești, aduc în lumină înțelepciunea artistică a poporului dar și conștientizarea raportării acestuia la divinitate, învățându-ne totodată că, scopul vieții omenești este înalta misiune de a conlucra cu cei din jurul nostru și de a ne regăsi pe noi înșine în jertfelnica dăruire faţă de aceștia.

Basmul este, fără îndoială, spațiul literar în care cerul se unește cu pământul fiindcă, analizând complexa lui simbolistică, ne dăm seama de responsabilitatea uriașă a mesajului care se bazează pe adâncirea conștientizării sensului existențial al omului. Astfel, adevărul întemeietor trebuie să crească ziditor în percepție și nicidecum să relativizeze sau să caricaturizeze însușiri și daruri omenești care se dovedesc a fi constructive în zona comunitară.

Privind basmul românesc din punctul de vedere al simbolurilor creștine, descoperim un aspect covârșitor: acela al existenței în fondul structural al poporului nostru a unei reale apartenențe la conștiința creștină, semn al formării noastre în raport cu divinitatea, cu tradiția, cu probitatea morală a neamului care, de-a lungul istoriei și-a păstrat demnitatea asemeni lui

Făt-Frumos, născându-se frumos, primind chip frumos-chipul omului care aspiră spre înălțimi spirituale.

Studiind basmele unui popor, alături de tradiție și religie, ajungi să înțelegi acel popor în adâncul ființei sale.

Literatura populară oglindește existența unei întregi lumi reale transfigurate, plină de învățături cu rol activ în viața oamenilor.

Textele poveștilor copilăriei dezvăluie, la o analiză mai atentă, noi sensuri care generează adâncirea sensului primordial al existenței noastre.

Să luăm, spre exemplu, basmele și poveștile lui Petre Ispirescu și ale lui Ion Creangă. Ele pot fi considerate creații care nu se sfârșesc niciodată, în al căror subtext găsim și regăsim adevărata spiritualitate românească.

Un Făt Frumos, un Prâslea cel Voinic sau un Harap Alb deschid o lume deasupra lumii, o lume mirifică în care învățătura primordială este aceea că etapa cea mai importantă din viața unui om sau a unui popor este cea a susținerii efortului moral și spiritual, depus spre devenirea noastră întru ființă.

Prâslea cel Voinic își asumă de bună voie riscul în acțiunea de a-l găsi pe hoțul merelor de aur din grădina tatălui sau, împăratul. El reușește acolo unde frații săi mai mari au eșuat, fiindcă dovedește nu numai istețime și curaj dar și modestie manifestată prin lipsă încrâncenării de a deveni neapărat erou. Mărturisește că, pentru el, nu este o rușine dacă nu va reuși deoarece este cel mai mic dintre frați și nici nu-și dorește cu orice preț să îi prindă pe hoți, ci doar să salveze merele. Ideea această evidențiază clar adevăratul spirit creștin, de a trece la esența vieții prin smerenia cu care căutăm Adevărul și de a transcende Adevărul prin smerenia vieții care ne optimizează și ne esențializează parcursul.

La fel este și cu Harap Alb, un alt Făt Frumos care crește încetul cu încetul prin încercările vieții.

Prâslea cel voinic dorește cu orice preț să înlăture răul din viața tatălui său, să îl vadă zâmbind atunci când își va găsi merele de aur. Dar de ce mere de aur? Fiindcă, la origini, firea omenească era luminoasă, nepătată de păcat: strălucea ca aurul.

Nu ne putem raporta la mărul primordial fiindcă acela este rod și nu neapărat măr. În "Cântarea Cântărilor", însă, întâlnim subliniată ideea mărului ca simbol al iubirii infinite: "Cum este mărul între copaci, așa este dragul meu printre flăcăi. Să stau la umbra mărului îmi place, dulce este rodul lui în gura mea."[1]

Aici, mărul se distinge de copacii pădurii fiindcă este mai important decât aceștia: el dă rod și hrănește. Mărul-viața spirituală, nu poate fi umbrit de copaci-viața materială, dacă năzuința și lucrarea sufletului omenesc spre desăvârșire curăță permanent și puternic copacii de lângă Măr. Astfel, povestea poveștii ziditoare de suflet devine parte a vieții noastre care tinde spre odihna sufletului în bucuria comuniunii cu ceilalți dar și cu divinitatea.

În "Prâslea cel voinic și merele de aur", pe tărâmul celălalt, cele trei fete răpite de zmei au fiecare câte un măr: de aramă, de argint și de aur și merele acestea au în interiorul lor, faptele care construiesc materialul din care sunt făcute. Calitatea faptelor însumate aduc sau nu strălucire mărului vieții lor.

Mezinul, Prâslea este cel care salvează merele și, încurajat de biruință, pornește în căutarea hoțului pentru ca acesta să nu mai îndrăznească să mai fure și în alt an. Merg și frații săi cu el dar, văzând aceștia vitejia fratelui mai mic și faptul că era mai apreciat de tată, devin invidioși și uneltesc să îl piardă.

[1]**Biblia** sau **Sfânta Scriptură**, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, p. 673;

Secvența ne aduce aminte de urmările invidiei lui Cain care îl sacrifică pe Abel fiindcă acestuia din urmă Dumnezeu îi primește jertfa dar și de invidia de care sunt cuprinși frații lui

Iosif văzând că tatăl lor, Iacov, îl iubește mai mult pe acesta. "Frații lui, văzând că tatăl lor îl iubea mai mult decât pe toți fiii săi, îl urau și nu puteau vorbi cu el prietenos."[2]

Ei nu au apreciat darurile fratelui lor mai mic și astfel au hotărât să îl omoare: "Haidem să-l omorâm, să-l aruncăm într-un puţ și să zicem că l-a mâncat o fiară sălbatică și vom vedea ce se va alege de visele lui. "[3]

Este salvat de Ruben care nu se îndură să își ucidă fratele și le dă celorlalți ideea să îl arunce pe Iosif într-un puţ din pustie, golit de apă. S-au răzgândit apoi și l-au vândut pe douăzeci de arginți unor ismaeliți care treceau pe acolo. Adolescentul Iosif se trezește dus în Egipt, măcinat de dorul de tatăl său, de frați, de casă. Cu timpul, prin darul tălmăcirii viselor, ajunge într-o poziție înaltă la curtea faraonului, astfel încât, în vremea unei mari secete ce se extinsese în mai multe țări printre care Egipt și Canaan, își ajută frații iertându-i și își revede tatăl.

Revenind la basmul "Prâslea cel voinic și merele de aur", observăm că Prâslea, asemeni lui Iosif, este lăsat de frații săi într-o prăpastie care duce spre alt tărâm, prin care intră într-o lume nouă unde toate sunt altfel: florile, pământul, copacii sunt schimbate.

Petre Ispirescu subliniază că acestea sunt schimbate dar recunoscute și nu cu totul altfel. Deci, lumea de pe tărâmul celălalt este o lume a vieții paralele, o lume a purificării care are ca scop transformarea omului prin redimensionarea valorilor. În această lume, însă, se găsesc zmei care trebuie învinși. Și cum altfel pot ei să fie depășiți în puteri decât prin virtuțile lui Prâslea iar acestea nu sunt altele decât virtuțile omului creștin: curaj, demnitate, sinceritate, seriozitate, modestie, pace, credință, nădejde și, nu în ultimul rând, iubirea generatoare de substanță a vieții. Zmeii aceștia pot fi puterile întunericului care perturbă sufletul omenesc, înrobindu-l prin patimi și, pentru dezrobire, este necesară lupta curată dar continuă, cu armele luminoase ale virtuților ziditoare și înălțătoare.

În toate basmele, Dumnezeu este o prezență vie, Care este invocată de personaje, atunci când acestea sunt la o răscruce a vieții.

După ce îi învinge pe toți cei trei zmei de pe tărâmul celălalt, Prâslea cel voinic se întoarce acasă, unde își iartă frații, precum a făcut și Iosif. Numai că, în poveste, justiția divinăintervine mai repede și frații sunt imediat pedepsiți: "-Tată, eu îi iert și pedeapsa să o ia de la Dumnezeu. Noi vom ieși la scara palatului și vom arunca fiecare câte o săgeată în sus și Dumnezeu, dacă vom fi cineva greșiți, ne va pedepsi!"[4]

Săgețile l-au ocolit pe Prâslea care era nevinovat și care reconstruise o stare de fapt dar i-au ucis pe frații săi mai mari, care dovediseră nesinceritate și fratricid.

Trei frați de împărat, trei zmei în "Prâslea cel voinic și merele de aur" dar și trei fețe de împărat, trei încercări, trei loviri de buzdugane, trei zile până la plecarea feței de împărat în misiuni nobile, în basmul "Ileana Sîmziana" de Petre Ispirescu conduc la ideea că, prin treime, se ajunge la Treimea Sfântă prin care pătrunde viața în cele dinăuntru și prin care suferința se transformă în bucurie.

În numeroase din basmele românești, podul reprezintă trecerea peste obstacolele vieții prin care personajele capătă experiență și se reașază în matca existenței lor îmbunătățite. Podurile de aramă și de argint puse în drumul fiicelor sale de către împărat, redimensionează esența încercărilor prin credința actualizată de voință. Însă, numai fiica cea mică ajunge la examenul podului de argint, acest fapt stabilind un crescendo în spiritul ei care

[2]ibidem, p. 51;

[3]op. cit., p. 51.

[4]***, Basme populare romanesti, Editura Albatros, Bucuresti, 1977, p. 74;

devine și mai rezistent prin puterea ascultării de sfaturile calului năzdravan. Chiar și metamorfozarea tatălui în lup fioros sau în leu ne duce cu gândul la stratul patimilor care întunecă bucuria vieții. Astfel, fața de împărat trece prin moarte și înviere și conștientizează existența podului ce duce de la moarte la înviere, acel pod a cărui trecere simbolizează despătimirea ce are că finalitate nepătimirea.

Însuși Harap Alb din povestea cu același nume a lui Ion Creangă este supus examenului trecerii pe un pod: podul care conduce la drumul vieții pornind de la binecuvântarea părinților și de la respectarea învățăturii acestora, deprinderi care, în timp, devin repere. El este un alt Făt Frumos care intră într-o lume armonizată de libertatea prin care te descoperi pe ține însuți, descoperind lumea care începe să facă parte din propria viață.

Poveștile lui Ion Creangă sunt scrise sub semnul tainei care, ca adult, te ajută să îți înțelegi propriul suflet, găsind noi sensuri existențiale.

Copil fiind, lumea basmului este percepută ca o lume în care te poți identifica adânc cu orice personaj; basmul este spațiul în care visul devine realitate, în care timpul devine veșnic și copilăria se transfigurează.

Harap Alb este personajul principal care se aseamănă cu oamenii care se simt fericiți atunci când îi ajută pe cei din jurul lor. Verticalitatea lui este condiționată de curaj, acea virtute morală care îl întregește spiritual. El, fiul cel mai mic al împăratului, asemenea lui Prâslea cel voinic, arde de dorință de a-și ajuta necondiționat tatăl. Își asumă responsabilități și, prin toate încercările prin care trece, iese din șine pentru a se birui pe șine și se biruiește pe șine pentru a birui lumea. Aceasta este, de fapt, traiectoria vieții oricărui creștin care se responsabilizează autodeterminându-se prin conștiința împlinirii binelui în viața pământească.

Fiul cel mic al împăratului, mâhnit de dezamăgirea tatălui provocată de faptul că frații săi nu reușiseră să plece de acasă spre a împlini misiuni binecuvântate, întâlnește o bătrână care dorea milostenie. Nu o recunoaște la început. Mai târziu, pe parcursul poveștii, își dă seama că aceasta este Duminica ce devine mai târziu Sfânta Duminică, tocmai pentru a marca detașarea de materialitatea vremelnică prin parcurgerea etapelor de maturizare spirituală. Depășindu-se pe șine, crescând spiritual prin trecerea de obstacole și încercări, Harap-Alb începe să recunoască Duminica prin odihna sufletului în împlinirea spirituală.

Marasmul încercărilor determină zidirea puterii morale necesare pentru a se redifini, pentru a se reclădi lăuntric. Tânărul care plânge încurajat de o bătrână devine bărbat trecând peste poduri înalte ale vieții și Îl descoperă pe Dumnezeu prin ascultarea de Sfântă Duminică care îl ajută să își îndeplinească biruitor misiunea.

Prin intermediul personajelor sale, Ion Creangă transmite mesaje din care, cititorul adult ar trebui să înțeleagă că, introspecția este necesară propriei zidiri și rezidiri sufletești deoarece în fiecare clipă pot există și stări abulice ale voinței, generând căderi. Este lupta clipă de clipă a creștinului care își conștientizează zbuciumul necesar spre împlinire.

În spatele lui Harap-Alb stă personajul nevăzut al poveștii: tatăl care încurajează și pozitivează iar fiul îi retrăiește traiectoria vieții, începând să vadă lucrurile așa cum sunt ele și nu așa cum ar trebui să fie, astfel încât să devină capabil de a găsi soluții.

Bătrâna Sfânta Duminică îl sfătuiește pe prinț să îi ceară tatălui său calul, armele și hainele cu care a fost el mire pentru a pleca în împărăția lui Verde Împărat care avea trei fețe.

Ea are numele zilei de odihnă și este protectoare; cei care o respectă sunt protejați, așa cum a fost și Harap Alb.

Relația tânărului cu Sfânta Duminică demonstrează tocmai ideea necesității milosteniei și ajutorului între oameni, astfel încât inima să facă parte reală din efortul prin care se găsesc soluțiile[5].

[5]Pr. Constantin Necula, Pedagogia poveștii, Editura Agnos, Sibiu, 2016, p. 64;

Calul ales era năzdravan și mânca jăratic, deci firea lui era arzătoare, cutezătoare, conducându-l și pe călăreț la acțiuni incandescente, suprafirești. În basme, el este înfățișat ca un animal personificat, cu însușiri intelectuale deosebite, cu o intuiție excepțională, devenind un real și foarte bun sfătuitor al omului[6] o prezență vie care are întotdeauna încredere în Dumnezeu. Calul este dinamica absolut[7] care determină pacea la care se ajunge prin armonie și echilibru.

În general, calul este un simbol al curajului și al vitezei, al focului și al cerului. El este un animal important al călătoriei, muncii și vânătorii[8].

Preferatul fiului de împărat era calul cel mai bătrân dar cel mai viteaz și acesta se remarcă prin faptul că preferă jăraticul care îi dădea puteri să ajungă până la nori, făcând legătura dintre pământ și cer. Aspirațiile înalte și curate ale fiului de împărat își găsesc acum rezolvarea. Va trece cu bine examenul podului și al tatălui îmbrăcat în urs, apoi va cădea în capcana spânului care îi fură identitatea și îl numește Harap Alb iar calul își conduce stăpânul în ritmul experienței sale anterioare.

Însuși numele "Harap Alb" definește puritatea, curăția și simplicitatea dar și puterea de a întoarce lucrurile la lumină, de a repune valorile în ceea ce sunt ele cu adevărat. El își păstrează "albul"[9], indiferent de vicisitudinile căilor vieții sale, asemeni oamenilor cu viață sfântă. De fapt, numele său simbolizează trecerea de la negru la alb adică de la întuneric la lumină, de la patimi la virtuți. El nu este "Alb-Harap, care ar crește dinspre alb spre negru[10] ci "Harap Alb, încă nedefinitul, cel care crește dinspre negru spre alb. Este cel care, într-un fel sau altul, are grijă să ne scoată din lentoarea vieții pe care o trăim. El se supune examenului ca toți ceilalți. Doar atât: că de la început știe să-și facă aliați[11].

Indezirabilitatea persuasiunii Spânului învinge, la început, naivitatea tânărului care îmbracă o nouă identitate asumată forțat prin botezul într-o fântană seacă. Spânul obstrucționează și întunecă darul libertății. "Se face într-un fel sau altul dezirabil și imposibil de înlocuit. Îl propulsează pe Harap Alb într-o realitate multiplă în care se manifestă, până la urmă, dorința de răcorire a sufletului obosit de căile abrupte ale vieții. Îi fură identitatea lui Harap Alb și, în același timp, măcinat de teama de a nu fi desconspirat, se poartă ca un despot, risipindu-se în propria-i neputință și indiferență ucigătoare de suflet, proprie oamenilor care se zbat între limitele mediocrității, fără a percepe înălțimea orizontului la care care ar trebui să privească.

Ajungând la Verde Împărat, este supus altor încercări: trebuie să aducă salată din grădina ursului și pietrele prețioase din pădurea cerbului. Harap Alb îi ia pielea plină de pietre a acestuia din urmă, fapt care demonstrează jrtfelnicia care duce la izbândă sufletului ce aspiră la devenirea să dar acest lucru nu se poate realiză decât prin suferința dezrobitoare, prin renunțări și prin tăierea voii personale pentru a fi în slujbă celorlalți, cu rol înnoitor în viață comunității.

Harap Alb este ajutat de personajele Ochilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Gerilă, personaje care simbolizează afectele și care au un suport real, omenesc; prin darurile lor care se completează, lucrează în comuniunea grupului.

Gerilă simbolizează forțele naturii care se îmblânzesc în raport cu cei din jur iar Setilă și Flămânzilă-setea și foamea neostoite ale sufletului omenesc ce se îndreaptă spre iubire și credința. Interesant este personajul Ochilă care, cu un singur ochi, vede lucrurile ascunse, văzute și nevăzute. Comparația ochiului sau cu o sită ne demonstrează că, în privirea

[6]George Călinescu, Estetica basmului, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 106;
[7]Pr. Constantin Necula, op. cit., p. 77;
[8]Michael Ferber, Dicționar de simboluri literare, Editura Cartier, București, 2001; p. 45;
[9]Pr. Constantin Necula, op. cit., p. 34;
[10]ibidem, p. 33;
[11]ibidem, p. 33;

lui, se cerne lumea, așa cum o cerne conștiința noastră morală. Ochilă vede uneori lucrurile răsturnate iar prin privirea sa vedem cu toții răsturnarea lumii, adică iraționalitatea din lume, iraţionalitate care poate fi învinsă prin despătimire și prin respectarea poruncilor morale.

Toate acestea demonstrează existența elementelor creștine în basmele românești și apartenența basmelor românilor la fondul structural creștin al poporului nostru.

## BIBLIOGRAPHY

1. ***, *Basme populare românești*, Editura Albatros, 1977;
2. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965;
3. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri* , Editura Polirom, București, 2009;
4. Creangă, Ion, *Amintiri din copilarie. Povesti și povestiri*, Editura Ion Creangă, București,1984;
5. Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999;
6. Ferber, Michael, *Dicţionar de simboluri literare*, Editura Cartier, București, 2001;
7. Pr. Prof. Necula, Constantin, *Pedagogia poveștii*, Editura Agnos, Sibiu, 2016;
8. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară,* Editura Cartea Românească, 1977;

# BESTIRRED MEMORY (THE CONVERSATIONS HYBRID FORM)- MARIN PREDA:„SON IDENTITY" IN „LIFE AS A PRAY"

**Elena-Alexandra Costea**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: "Life as a Prey" is the autobiographical prose of Marin Preda, published in 1977, after the first pages had been published as far back as 1971. "Life as a prey," said Marin Preda, "Is the book that has tormented me the least," because it was written in just three months, "from July to September, at Mogosoaia without any let-down."*
*In my opinion, a fascinating aspect is that "Marin Preda's graceful state grasps and is mantained in the pages of the book, both at the level of vision, because it transmits with a stunning force a serene consciousness; as well as to the textual one, where clear light and serenity are two of the privileged motifs.*
*The author reveals and analyzes itself, oscillates between boldness and uncertainty, trying intensely to discover his identity and place in some "troubled, complicated and confused times after the Second World War, from an artistic, ethic, politic, social perspective".*
*The essence of the autobiographical prose of Marin Preda is also given by the theme of the opera.*
*The end of the book is an open one, Marin Preda confessing that he intended to continue it. The publication of the first volume of "The Morometes", an event that concludes in a spectacular way "Life as a prey", has as a main consequence the crystallization of the writer's consciousness, as himself tells us: "The adventure where my conscience was involved, continues…"*

*Keywords: autobiography, journal, pray, destiny, mentor*

Impunându-se în conștiința publică într-o perioadă în care politicul acaparase aproape total sfera culturii, Marin Preda este unul dintre scriitorii care au salvat, practic, literatura română de la perimarea la care o condamnase istoria. După 1948, se cultivă proza obiectivă, romanul citadin inspirat din societatea contemporană, dar și romanul cu accente lirice și parabolice. Se scriu cărți inspirate din trecut, dar și alegorii ale sistemului politic și social al momentului. Scriitorii nu mai alcătuiesc familii de spirite, ci trebuie considerați izolat, fiecare încercând, într-o formulă estetică personală, să facă adevărul să răzbată la lumină, literatura ajungând astfel să concureze istoria.

Marin Preda aderă, încă de la început, la această estetică a autenticității. Debutează în 1948 cu un volum de nuvele - Întâlnirea din pământuri - care-1 consacră ca pe un scriitor de mare talent. Ca și în cazul lui Liviu Rebreanu, nuvelele prefigurează narațiunea rurală, dramele individuale și colective ale țăranilor, fapte diverse din lumea satului: ,,Salcâmul", ,,În ceață", ,,Dimineață de iarnă" și ,,O adunare liniștită".

Cu volumul Moromeții (I), din 1955, Marin Preda pune capăt unei îndelungi controverse din literatura și critica autohtonă privitoare la capacitatea țăranului de a fi personaj de roman. Eugen Lovinescu, apărător al modernizării și al citadinizării prozei, consideră țăranul ca fiind lipsit de complexitate sufletească și, din această cauză, nepotrivit cu statutul de erou romanesc. În partea opusă, se plasează G. Călinescu, cel care, comparând personajul lui Preda cu eroii-țărani din operele lui Slavici, Sadoveanu, Rebreanu, observa că autorul ,,Moromeților" renunță la accentuarea laturii instinctuale a individului, punându-1

într-o lumină nouă, care consta în consemnarea unei simultaneități de trăiri și gânduri ce se exclud.

Țăranul lui Marin Preda este, rând pe rând, detașat și neliniștit, sociabil și solitar, sceptic și încrezător în destinul său. Criticul conchide că, între eroii lui Camil Petrescu și țăranii lui Marin Preda, diferența nu este de complexitate, ci de finețe. În 1962, apare romanul ,,Risipitorii", care marchează o schimbare totală de registru tematic și stilistic în proza scriitorului. Acesta se arată preocupat acum de lumea medicală și citadină, construind scenarii epice pe tema încrederii și a vieții de cuplu, care îmbracă forma prozei de analiză.

Volumul al II-lea din ,,Moromeții", apărut în 1967, se constituie într-un ecou literar al zbuciumului ce animă societatea românească în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial. Un an mai târziu, publică romanul ,,Intrusul", care propune un caz de valabilitate universală, de interogare asupra destinului uman și social. Autorul apelează la o formulă modernă, constând în redactarea la persoana I și în prezentarea subiectului în ordinea inversă a evenimentelor.

Volumul de publicistică ,,Imposibila întoarcere", din anul 1971, include o problematică diversă: soarta țărănimii, legătura dintre biografia artistului și opera sa, gânduri despre teatru.

,,Marele singuratic", roman apărut în anul 1972, îl are ca personaj principal pe Niculae Moromete, izolat de lume, închis în sine și dezamăgit, așa cum sugerează și metafora din titlu.

Romanul ,,Delirul" (1975) a declanșat un adevărat scandal în epocă, deoarece aduce și pune pe tapet problema mareșalului Ion Antonescu. Conceput ca o frescă a societății noastre din perioada celui de-al Doilea Război Mondial, ,,Delirul" este un roman politic, social, erotic, de formare; toate aceste trăsături fiind concentrate într-o narațiune dinamică și obiectivă.

,,Viața ca o pradă" care vede lumina tiparului în 1977, este o lucrare memorialistică, autobiografică, având ca temă descoperirea vocației de creator, drumul artistului către sine și către perfecțiunea estetică întruchipată de o opera literară.

Apogeul creației lui Marin Preda este atins în anul 1980, prin ,,romanul total" -Cel mai iubit dintre pământeni-, o analiză aprofundată a dramaticei istorii a epocii stalinist-comuniste, văzută prin ochii personajului principal, Victor Petrini. Opera rămâne un reper fundamental pentru literatura română a secolului al XX-lea, fiind, în același timp: roman de dragoste, politic, senzațional, de moravuri, de problematică, filosofic. Cartea își propune să creeze, prin destinul protagonistului, un mit, cel al fericirii prin iubire, intenție care explică, totodată, și implacabila frază-concluzie ce încheie opera: ,,Dacă dragoste nu e, nimic nu e".

,,Viața ca o pradă" reprezintă proza autobiografică a lui Marin Preda, aceasta fiind publicată în anul 1977, după ce primele pagini fuseseră scrise încă din anul 1971.

,,Viața ca o pradă", spunea Marin Preda, ,,este cartea care m-a chinuit cel mai puțin", deoarece a fost scrisă în doar trei luni, ,,din iulie până în septembrie, la Mogoșoaia, fără nici o relaxare."

Opera se înscrie în literatura de frontieră, însă încadrarea acesteia într-o specie anume a fost întotdeauna incertă, pendulând între bildungsroman, eseu literar, memorialistică ori autobiografie artistică.

,,Viața ca o pradă" nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație, cum l-au socotit unii comentatori.

De pildă, Ion Rotaru, în ,,O istorie a literaturii române", amintește de faptul că Marin Preda, aidoma lui Ion Creangă sau lui Liviu Rebreanu, atunci când scrie literatură, scrie despre satul său, despre casa părintească, din amintiri, retrăindu-și și recreându-și copilăria, adolescența și tinerețea.

Iar în lucrarea ,,Literatura română postbelică", criticul Nicolae Manolescu realizează o scurtă prezentare a cărții lui Marin Preda, surprinzând aspectele ei esențiale: ,,«Viața ca o pradă» nu este o simplă carte de amintiri, desigur, nici un roman." De exemplu, cel mai sus menționat observă, printre altele, că portretul dascălului de istorie din Cristur-Odorhei, prezentat în imagini luminoase și evocat cu nostalgie de scriitor amintește de cel al Domnului Trandafir din opera lui Sadoveanu.

Un aspect fascinant, în opinia mea, este faptul că ,,starea de grație a lui Marin Preda pătrunde și se păstrează în paginile cărții, atât la nivelul viziunii, deoarece transmite cu o forță uimitoare o conștiință senină; cât și la cel textual, acolo unde lumina și seninătatea curată sunt două dintre motivele privilegiate".

Autorul se destăinuie, se analizează, oscilează între cutezanță și nesiguranță, încercând cu ardoare să-și descopere identitatea și locul în niște ,,vremuri tulburi, complicate și confuze de după al doilea Război Mondial, în plan artistic, etic, politic, social. "

,,Viața ca o pradă" este și un jurnal, în sensul ,,Cuvintelor'' lui Jean-Paul Sartre, despre nașterea și criza vocației literare… Prin alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată și de formula lui Gide din Jurnalul <Falsificatorilor de bani>**,** o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livrești în viață.

Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creația literară și în viață. Rar caz de identificare între literatură și existența biografică a creatorului. Am putea numi ,,Viața ca o pradă'', din toate aceste pricini, un roman indirect (ca ,,Șantier" al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oara în fața ochilor noștri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut. Nu reușește însă decât s-o întărească, sa-i dea girul autenticității documentare, după ce a avut girul autenticității estetice."[DIMISIANU: 1978].

După părerea mea, această proză autobiografică ne prezintă o perioadă de creștere și de formare, având ca temă principală ,,identitatea", în special cu înțelesul de ,,aventură a conștiinței", pentru că, în opinia lui Marin Preda: ,,Totuși aventurile vieții noastre sunt ale conștiinței, deși viața ei adevărată nu e niciodată liberă de instincte și nu o dată e neputincioasă în fața lor, în rău, dar și în bine".

Titlul cărții este unul cu o profundă încărcătură filosofică.

Ca scriitor, Marin Preda este ,,un spirit curios și flămând de viață", pe care și-ar dori să o apuce ca pe o pradă, pentru a putea pătrunde în mijlocul ei, dar și pentru a o înțelege și a o trăi la intensitate maximă. ,,Viața ca o pradă" reprezintă ,,expresia imensei dorințe de împlinire a unei vocații și filmul drumului spre smulgerea unei decizii în favoarea sa." [REGMAN: 1978].

În ciuda titlului agresiv pe care-l poartă, cartea reprezintă câteodată și un semn de mulțumire adresată binefăcătorilor săi – o atitudine neîntâlnită la Marin Preda, pe care-l percep, mai degrabă, drept un scriitor reținut în a face foarte multe complimente.

Esența prozei autobiografice a lui Marin Preda este dată de însăși tema operei.

Aceasta este în fond, romanul scrierii romanului ,,Moromeții", întrucât întreaga confesiune a autorului se referă la căutarea neîncetată a unui subiect pentru viitoarea sa carte.

,,Viața ca o pradă" cuprinde atât o meditație semnificativă asupra momentelor cu adevărat importante din copilăria și adolescența lui Marin Preda, care au dus la formarea și desăvârșirea scriitorului, cât și prezentarea evenimentelor care au constituit piatra de temelie a operei literare anterior menționată.

Autorul însuși declara într-un interviu că această proză ,,are două subiecte dominante: cel în legătură cu scrierea unei cărți, adică obsesia de a scrie o a doua carte după debut, în care apar trecute în revistă primele amintiri, și cel al anilor de școală."

„Viața ca o pradă” se deschide cu un motto care aparține însuși scriitorului și se referă la importanța colosală pe care o are scrisul pentru Marin Preda. Acesta pornește de la o simplă supoziție: dacă scrierea unui roman l-ar costa chiar propria existență, în niciun caz nu ar lua hotărârea „de a renunța la scris”.

În cele patruzeci și trei de capitole, prin prisma narațiunii la persoana întâi, Marin Preda relatează momentele esențiale din copilărie și adolescență, precum și frământările, împrejurările și hotărârea de a-și împlini misiunea ca scriitor.

Primele referiri la statutul de creator de literatură al protagonistului sunt consemnate în capitolul X, ce debutează cu o cugetare despre menirea scriitorului în lume, care trebuie să se confrunte mai ales cu „abjecția umană". Dialogul purtat cu Paul Georgescu, pe care autorul-narator îl relatează „beat de furie", este o polemică despre integritatea morală și puritatea structurii spirituale a unui scriitor. Prietenul protagonistului susține că un artist „poate fi un ticălos", dar asta nu înseamnă că nu poate să scrie o carte foarte bună. Marin Preda, dimpotrivă, consideră că un scriitor abject n-are resurse spirituale, „nu mai poate fi în stare de un gest creator". Debutul editorial al lui Marin Preda din 1948 cu volumul de nuvele „Întâlnirea din Pământuri" fusese semnalat de către Paul Georgescu prin două emisiuni de radio și susținut de criticul Ovid S. Crohmălniceanu.

Într-o cronică publicată în revista „Contemporanul", după debut, protagonistul petrece vara la Bălcești, într-o casă de creație a scriitorilor, dar nu poate scrie nimic demn de reținut, însă bilanțul pe care și-l face la cei 26 de ani este mulțumitor: „trecusem printr-un război în care nu murisem, debutasem în literatură chiar în toiul acestui război, aveam iluziile întregi". Marin Preda este angajat de către Mihai Novicov ca secretar de presă la minister și, în calitate de cenzor, primește manuscrisul romanului „Desculț" al lui Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor. Consideră că scena în care țăranilor li se puseseră „botnițe la gură", ca să culeagă via boierului, este o exagerare ridicolă, o minciună și, ca atare, scrie un referat dur, de respingere a publicării romanului. Din fericire, atitudinea sa ostilă față de scrierea președintelui Uniunii Scriitorilor nu are consecințe nefaste asupra debutantului Marin Preda, manuscrisul fiindu-i luat fără nicio explicație și fără să-i ceară cineva referatul. Atitudinea contemporanilor față de Zaharia Stancu, aflat în preajma vârstei de șaizeci de ani, era plină de ură, scriitorul fiind nevoit să îndure „tot felul de mârșăvii". Mirat de răbdarea cu care Stancu trecea peste abjecția umană, Preda îl întreabă „de ce nu rupe pe cei care îi otrăveau bătrânețea", scriitorul dându-i un răspuns memorabil: „Nu pot să rup [...] fiindcă nu mai ani timp să mă împac".

Capitolul XIII începe cu un alt detaliu autobiografic, acela că vederea slabă a protagonistului, care era miop, aidoma copilului Eliade, protagonist al romanului „Adolescentului miop". este un impediment permanent atât în preluarea explicațiilor scrise pe tablă, cât și în perceperea clară a chipurilor oamenilor, pe care-i recunoștea mai ales după siluetă, atitudinea corpului sau după cum se mișcau în mers. Se poate observa că, nu vedea clar, după felul în care ținea cartea, prea aproape de ochi, acesta fiind trimis să-și procure ochelari. Doamna care-i probează lentilele face o puternică impresie asupra tânărului pacient, deoarece, în sfârșit, el vede clar chipul cuiva, iar oculista îi surâdea și avea „mâini neverosimil de frumoase, parcă nu mai văzusem niciodată astfel de mâini... Chiar nu mâi văzusem...". Vocea cristalină, tonul afectuos, parfumul delicat și atenția prietenoasă de care a avut parte l-au făcut pe tânăr să o îndrăgească brusc pe doamna oculistă: „m-am îndrăgostit de ea pe loc, ieșind de acolo foarte turburat... „Cu ochelari, protagonistul vede, pentru prima oară, lumea „așa cum era", imaginile și culorile i se par orbitoare și-l agresează, estomparea dispare brusc și își dă seama că există chipuri bătrâne pe care până atunci nu le observase. Este fericit că pentru prima oară vede singur numerele tramvaielor, nemaifiind nevoie să întrebe pe alții și se duce pentru prima dată la cinematograf, unde rămâne atât de uluit, încât

în perioada următoare uită și de cărți și de anticarul care i le împrumuta, vizionând încontinuu filme, pe care le consideră ,,felii de viață din lumea reală".

Alte secvențe narative cuprind evenimentele istorice care au bulversat România sub guvernarea legionarilor și conturează o imagine realistă a acelor vremuri tulburi.

Personaje noi, locuri neștiute și preocupări inedite alcătuiesc recenta existență bucureșteană a protagonistului-narator. Cutreierând Capitala, se întâlnește cu Gheorghe, un flăcău din sat, cu care copilărise și care devenise șofer și legionar. Acesta îl duce la ,,Sediul Legiunii", unde sloganul ,,Trăiască Legiunea și Căpitanul", dublat de un mic gest „de la mimă la cer", constituie formula obligatorie a Salutului legionar. Unul dintre ,,șefii" lui Gheorghe vrea să știe de la protagonist care este situația cu ,,Frățiile de cruce" din școala sa, crezând că și el face parte din aceste grupări legionare. Contactul direct cu ,,mișcarea legionară" îi provoacă naratorului-personaj o serie de întrebări dilematice despre rolul și rostul ideilor la care aderau tineri și adulți, cărora li se inocula o stare de spirit încărcată de răzvrătire, sacrificiu și supunere. Atitudinea de revoltă legionară este îndreptată împotriva evreilor, numiți ,,tâlharii și jidanii" care ,,ne tot sug mereu, mereu", recunoscând aici ura înveninată promovată în Europa de Hitler. Ideea centrală a ,,religiei" legionare este menționată de protagonistul-narator cu nedumerire: ,,Căpitanul era invocat ca o zeitate și i se cerea să facă o țară «ca soarele sfânt de pe cer»". O altă întrebare care rămâne fără răspuns în mintea naratorului-personaj este aceea care se referă la acceptarea, de către legionarii de rând, de a face sacrificiul suprem pentru Căpitan (,,Moartea pentru Căpitan"), care se numea, cu totul deplasat, penibil și inexplicabil: ,,cea mai dragă nuntă dintre nunți".

Un alt episod autobiografic povestește despre relația pe care protagonistul o are cu frații săi mai mari, Nilă și Ilie Călărașu. Nilă era căsătorit, nevasta sa era gravidă și plecase la țară, la ai ei, de aceea Marin fusese găzduit de fratele său, care-i dădea și bani de buzunar.

Celălalt frate, Ilie, era cel mai mare dintre cei trei băieți pe care Tudor Călărașu îi avea din prima căsătorie. Ilie lucrase la U.C.B., apoi fusese măturător de stradă și, în cele din urmă, se calificase sudor la Societatea de Tramvaie București. Trăise o vreme cu Florica, o fată frumoasă care-l și iubea, dar el o părăsise inexplicabil și se mutase în Colentina, la ,,o țigancă groasă și urâtă", din care cauză Marin rupe relația cu Ilie. În această perioadă au loc evenimente importante pentru istoria țării, menționate de erou, fără a insista cu aprecieri sau interpretări personale, decât fugitiv și lapidar.

Asasinarea lui Nicolae Iorga de către legionari, care-l învinuiau de moartea Căpitanului lor, îl determină pe protagonist să se întrebe de ce oare intrase un cărturar atât de valoros în politică, în loc să-și vadă de cărțile sale.

Carol al II-lea desființase partidele politice, trăia în văzul lumii cu Elena Lupescu și fusese detronat, ceea ce-l determină pe Marin să cugete că: ,,Meseria de rege nu e lipsită de riscuri". Regele Mihai îi luase locul tatălui său, iar naratorul-protagonist presupune că, ,,era și el legionar, din moment ce domnea peste o țară legionară".

Publicarea, în iulie 1941, a monumentalei opere ,,Istoria literaturii române", scrisă de G. Călinescu îl uluiește, pur și simplu, pe Marin Preda. Aprecierile viitorului scriitor se îndreaptă nu numai asupra interpretării operelor literare, ci și către scurtele ,,portrete geniale" ale autorilor români care îl impresionează, acestea fiind captivante pentru cititorul tânăr, fascinat de viața reală a unui scriitor. G. Călinescu oferă o viziune totală asupra vieții și operei scriitorului român, ,,aruncând fulgere de lumină revelatoare" asupra personalității fiecăruia.

Alianța armatei române cu trupele hitleriste a dus la apariția, pe bulevardele Bucureștiului, a grupurilor de nemți, încolonați ,,în linie de patru sau cinci, în ținută impecabilă, rași, uniforme gri-bleu, frizați, descheiați la gât, cu boneta pe-o parte, în același pas, automate bizare într-o lume pestriță, care se dădea la o parte din calea lor." Viitorului

scriitor i se părea nefirească prezența acestora în capitala României și dezaprobă țele politice și lupta pentru putere ce se manifestă în acele vremuri tulburi, confuze și periculoase totodată.

În formarea personalității intelectuale a viitorului scriitor o importanță covârșitoare o are pasiunea pentru lectură, interesul nativ pentru literatura universală și autohtonă. De când venise în București, tânărul Marin se împrietenise cu un anticar, de la care împrumuta cărți contra unei sume lăsate drept garanție. Anticarul își avea sediul într-un mic pavilion numit ,,Casa anticarilor" aflat pe Cheiul Dâmboviței și, fiind foarte receptiv la dorințele tânărului de a devora cele mai valoroase scrieri literare, îi făcea rost și-i pregătea pachete cu operele pe care acesta dorea să le citească.

Un alt personaj care are o contribuție în procesul formativ al naratorului-protagonist este fratele soției ,,falsului librar", tânărul Pavel, care-și pierduse vederea într-un accident și căruia îi citea o prietenă ce voia să se mărite cu el. Cu o puternică personalitate, formată din operele literaturii române și universale, dar mai ales din nevoia de a reflecta ,,asupra vieții de a cărei lumină din afară era lipsit", orbul exercită o influență evidentă asupra viitorului scriitor, îndrumându-i lecturile, în principal, către Swift, Gogol, Tolstoi și Dostoievski.

De altfel, după propria mărturisire, viitorul artist citise până la 19 ani ,,cel puțin o mie de cărți" și numeroși scriitori, aparținând literaturii universale, diverselor epoci literare sau țări, îi modelaseră spiritul și talentul artistic. Între aceștia, se înscriu: Pasternak, Thomas Mann, Guy de Maupassant, Voltaire, Leibniz, Villon, Valery, Mallarmé, Baudelaire, Poe, Shakespeare, Balzac; numele care însoțesc operele sunt exemplificate și adesea comentate în roman. Dintre autorii români, o influență puternică pentru esența spirituală a viitorului scriitor o are Eminescu, a cărui poezie ,,e un miracol care ne scoate din efemer și ne face să ne simțim eterni". Marin Preda comentează cu jovialitate lirica lui Bacovia, considerând că ,,uneori poezia își ajunge ei însăși, fără a exprima neapărat o idee originală" și că admirabila artă ,,Lacustră" reliefează ,,doar un sentiment că plouă și totul se prăbușește". Admirația și setea pentru literatură îl fac să divinizeze mulți scriitori români, cărora le prețuiește și le interpretează concepția despre cele mai variate domenii ale vieții, nume prezente în mai multe episoade ale romanului, constituind ,,adevărate pagini-document": Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Ion Pillat, Arghezi sau Blaga.

Caută serviciu la o editură, revistă, teatru ori în lumea artistică a Bucureștiului. După o încercare eșuată la editura lui Georgescu Delafras, protagonistul se gândește că, ,,dacă m-am hotărât ca de pe acum să fiu scriitor", trebuie să încerce ca o creație literară să-i apară într-o publicație, astfel ca revista respectivă să fie ,,un certificat că știu ceva pe lume". Pentru că citea și îi plăcea revista ,,Gândirea", se așterne pe scris și, după o săptămână de trudă, dormind doar câteva ore pe noapte și mâncând numai pâine și roșii, se prezintă, cu manuscrisul în buzunar, acasă la Nichifor Crainic, al cărui nume adevărat este- Ion Dobre. Poetul era în același timp ministru, avea la poartă gheretă cu soldat, însă îl primește pe protagonist abia după-amiază. Portretul poetului Nichifor Crainic este asemănător cu fotografia din recenta ,,Istorie a literaturii române" de G. Călinescu, cu mici deosebiri pe care Marin Preda le cântărește cu interes: ,,Totuși parcă puțin mai gras și cu un chip mai puțin spiritualizat ca în acel desen. Se vedea că mânca și bea zdravăn". Zvonurile care circulau, în general, în mediile școlare despre scriitorii vremii susțineau că poetul-ministru ,,era adunat de prin cârciumi și dus acasă beat mort", dar ceea ce se știa sigur era faptul că, depusese mărturie în apărarea legionarului Corneliu Zelea-Codreanu. Atitudinea lui Nichifor Crainic față de viitorul scriitor este lipsită de flerul care ar fi putut presimți un talent ca al lui Marin Preda, însă îi recomandă acestuia, cu ironie, să-și găsească ,,un obscur descoperitor de talente", el considerându-se prea important și prea ocupat ca să-și piardă vremea cu un debutant. Tânărul este lovit în orgoliul de om și de artist și cugetă cu amărăciune: ,,Ion Dobre! Dobre ești, mi-am spus, nu Crainic, un Crainic nu se poartă astfel...".

Întâlnirea cu Geo Dumitrescu s-a dovedit a fi şansa de care avea nevoie. Se inspiră din scrierile realizate în timpul cursurilor de la Cristur-Odorhei şi rescrie o nouă schiţă intitulată ,,Pârlitu'", cu care se duce să-şi încerce norocul la redacţia ziarului ,,Timpul". Geo Dumitrescu îi aranjează angajarea în meseria de corector, iar după scurt timp îi face rost şi de al doilea serviciu, la un institut de statistică. Tot acum, în ziarul ,,Timpul", debutează Marin Preda cu schiţa ,,Pârlitu'", în martie 1942, prilej cu care proaspătul scriitor a fost cuprins de ,,aceeaşi senzaţie pe care trebuie s-o simtă marinarul când iese prima oară în larg şi vede marea". Siguranţa de sine se manifestă în plan spiritual şi tânărul autor reflectează la faptul că, de aici înainte ,,soarta mea n-avea să se mai schimbe" iar lui nu-i mai rămânea altceva de făcut decât să cucerească teritoriul literaturii printr-o singură armă: ,,cuvântul scris". Îi cunoaşte, în această perioadă, pe Virgil Ierunca şi pe Miron Radu Paraschivescu, poetul cu care leagă ,,o prietenie fecundă, comunicativă şi plină de afecţiune".

În această perioadă, frecventează cenaclul literar ,,Sburătorul", condus de criticul Eugen Lovinescu, care-l recomandă lui Ion Vinea, protagonistul obţinând astfel postul de secretar de redacţia la ,,Evenimentul zilei", ziar afiliat gazetei ,,Curentul" a lui Pamfil Şeicaru. În această calitate, are bucuria de a anunţa pe prima" pagină, cu litere groase, ,,ca la crimele de mare senzaţie", căderea lui Mussolini.

,,Viaţa ca o pradă" a fost, de asemenea, de multe ori alăturată celor două volume ale ,,Moromeţilor". De altfel, ca şi în acestea, figura centrală este cea a tatălui, Tudor Călăraşu având legătură cu toate pornirile lăuntrice decisive pentru destinul marelui artist.

De pildă, una din iluziile eroului romanului "Moromeţii" este aceea că: ,,Lumea ar putea trăi fără bani, iar poziţia asta e a ţăranului patriarhal. El simte că puterea banului, putere care devine din ce în ce mai mare în timpul său, când el însuşi a ajuns mic proprietar de pământ, îl pune în situaţia de a face din producţia sa o marfă. E dator sa muncească pentru a-şi întreţine familia, dar să muncească într-un anume stil, şi anume producând cereale pentru sine, dar şi pentru a le vinde. E nevoie să dobândească bani. Deci banul înseamnă un atac brutal la adresa iluziei cu care se nutreşte personajul, că el, cu pământul lui şi copiii lui, cu ce are poate continua să trăiască liniştit, că nu va fi nevoit să intre în cursă. Da, e adevărat, vede şi el, ţăranul este atras în această cursă. Dar încotro o să meargă? Spre ce? Neliniştea unor asemenea întrebări îl determină pe erou să rămână pe poziţia lui până la sfârşit."[SIMION: 1978].

,,Obiectivitatea lui Rebreanu sau Sadoveanu presupunea un model răsturnat al lumii, în care finalitatea acţiunilor umane devenea imanentă, iar cauzalitatea era scoasă oarecum în afară, într-o formă explicită. Tocmai repunerea pe picioare a acestui model constituie esenţialul în proza de la sfârşitul vârstei dorice, al lui Marin Preda. Constatând-o, putem depăşi, cred, şi nivelul paralelelor frecvente şi cam superficiale care s-au făcut între aceşti scriitori. O nouă obiectivitate, mai modernă, se naşte din renunţarea la zugrăvirea fiinţelor, obiectelor şi raporturilor dintre ele în esenţa lor, semnificativă şi inteligibilă naratorului. Ele încep să fie privite ca existenţe, ale căror cauze nu transpar numaidecât şi pe care nici un scop perceptibil nu le orientează. Existenţa se prezintă totdeauna astfel într-o perspectivă umană. Ceea ce ştim despre alţii (dar şi despre noi înşine) este misterios, opac. Numai mintea lui Dumnezeu sau a diavolului pătrunde cu adevărat dincolo de aparenţe şi descoperă sensul vieţii. Naratorul uman se află în faţa vieţii ca în faţa unei enigme. Stupefacţia unora dintre personajele lui Marin Preda, cu toate ca sunt confruntate cu situaţii normale, n-are nevoie, spre a fi explicată, de transformarea cu orice preţ a acestor situaţii într-unele bizare sau supranaturale."[MUGUR: 1973].

În ,,Viaţa ca pradă", scena iniţială este una de neuitat şi ,,consemnează întâiul moment al desfacerii unei conştiinţe din nebuloasele instinctelor." [DIMISIANU: 1978].

Reprezentaţii familiei stau aşezaţi în jurul mesei rotunde, ce se aseamănă cu cea din scena deschiderii romanului ,,Moromeţii", privindu-l pe mezin cu totală dezaprobare,

deoarece luase pâinea cea mare şi rotundă şi o ţinea strâns în braţe, fără a fi măcar conştient de acest lucru.

Reacţia tatălui surprinde însă pe toată lumea, căci în loc să-l dojenească, îi spune cu tărie în glas: ,,Ia-o, mă, şi pe-asta!", întinzându-i o a doua pâine, gest ce îl trezeşte la realitate pe protagonist. Mărturisesc că această întâmplare mi-a lăsat impresia că maniera de abordare a părintelui, deşi surprinde şi indignează pe cei prezenţi la masă, se dovedeşte eficientă, dar nu pe moment, ci pe tot parcursul vieţii celui care povesteşte, urmărindu-l de-a lungul anilor.

În episodul mai sus relatat ,,efectul cu urme atât de adânci produs de gestul tatălui vine tocmai din faptul că unei răbufniri a instinctelor i se răspunde altfel decât instinctual, adică prin sugerarea unei norme etice: să nu iei pentru tine singur ceea ce este şi al altora". [DIMISIANU: 1978].

De la această amintire iniţială, în care bărbatul în loc să îi smulgă pâinea din mână, i-o întinde şi pe a doua; trecând prin anii de şcoală, mereu umbriţi de indeciziile şi amânările tatălui şi până la momente ce ţin de activitatea literară, figura paternă reprezintă pentru Marin Preda: ,,un model catalitic prin paradoxurile şi forţa personalităţii sale". [POP: 2007].

De asemenea, scriitorul redă excepţional amintirile legate de vârsta de doisprezece ani, când a plecat cu Tudor Călărașu în căutarea unei şcoli, o călătorie oarecum eşuată, dar după Marin Preda, ,,un eşec prin care însă soarta, mă ferea de o prăbuşire". În schimb, legătura ce se stabileşte între fiu şi părintele său, devine acum, o ,,primă complicitate de convingeri". [POP: 2007].

Alte pagini scrise fără cusur sunt acelea despre momentul în care apare o ruptură în relaţia tată-fiu, şi anume în anul 1940, când copilul este trimis în lume.

Însă, în sufletul băiatului, această despărţire nu se consumă niciodată, autoritatea paternă continuând să reprezinte ,,reperul moral şi existenţial, precum şi sursa creaţiei artistice". Sfârşitul iniţierii în viaţa de adult aduce după sine, pentru Marin Preda, un paradox: acesta înţelege, că ceea ce cristalizează existenţa sa matură este, de fapt, ,,identitatea de fiu", adică ,,capacitatea de a transmite cu toate umbrele şi toate ambi-guităţile sale, enigmatica figură paternă''.[POP: 2007]; în text, în strânsă legătură cu tema paternităţii aflându-se şi tema gândirii, una dintre temele reprezentative ale universului operei lui Marin Preda.

În romanul autobiografic ,,Viaţa ca o pradă", acţiunea se desfăşoară pe trei planuri temporale.

Primul plan, care este şi cel mai vechi, ne aduce aminte de jumătatea anului 1930, moment în care tatăl şi copilul pleacă împreună spre Câmpulung. Nereuşind să treacă de vizita medicală, băiatul ajunge în urma susţinerii unui concurs la Abrud, ulterior la Cristur-Odorhei, iar în cele din urmă la Bucureşti.

Astfel, Marin Preda îşi prezintă experienţele trăite în perioada de ucenicie. Al doilea plan ilustrează ,,epoca bucureşteană", aceea a primei iubiri şi a slujbelor de început, a întâielor contacte cu mediul literar şi, mai important, a debutului la ziarul ,,Timpul".

Ultimul plan temporal ne descrie perioada în care scriitorul a stat la Sinaia, în iarna anului 1948, atunci când Marin Preda începe romanul ,,Moromeţii", pe care îl publică după şapte ani, primul volum apărând abia în luna decembrie a anului 1955, iar cel de-al doilea cu doisprezece ani mai târziu. Un aspect spectaculos în paginile dedicate şcolii, îl reprezintă multitudinea de portrete prezentate amănunţit, ale colegilor şi profesorilor, unele plăcute, altele dimpotrivă. Dacă stăruim puţin asupra modului în care scriitorul vedea şi interpreta lucrurile, maniera sa de a-şi privi şi percepe prietenii, dar şi pe cei care nu-i erau aproape de suflet sau aceea de a se identifica pe sine; putem constata faptul că ,,Viaţa ca o pradă" este, mai presus de toate, ,,o carte a prieteniei, o modalitate superioară folosită de scriitor spre a-şi manifesta recunoştinţa, pentru cei ce l-au confirmat şi l-au modelat literar". [REGMAN: 1978].

Finalul cărții este unul deschis, Marin Preda mărturisind că intenționa să o continue. Publicarea primului volum al ,,Moromeților", eveniment care încheie într-o manieră spectaculoasă ,,Viața ca o pradă", are drept consecință principală cristalizarea conștiinței scriitorului, după cum el însuși ne spune: ,,Aventura în care de mult conștiința mea era implicată, continua…"

Cartea ,,Viața ca o pradă'' ilustrează atât evenimentele și împrejurările care determină procesul de formare a personalității autorului-protagonist, Marin Preda, în ceea ce privește educația și acumularea unei vaste experiențe de viață; cât și destinul de scriitor, care este determinat de ,,aventura conștiinței", în care un rol important îl are magia cuvântului atotputernic: ,,Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică, până ce într-o zi, spre șaptesprezece ani, am încercat să-l fixez pe hârtie. Chiar cuvintele care îmi treziseră viața conștiinței, nu fuseseră ele misterioase?"

Odată cu apariția romanului autobiografic ,,Viața ca o pradă", ,,opera de confesiune a lui Marin Preda atinge punctul cel mai sensibil al hotarului dintre ficțiune și realitate". [ZANE: 2001].

Pentru a concluziona, mărturisesc că, prin cartea ,,Viața ca o pradă", Marin Preda a oferit una dintre cele mai spectaculoase opere ale prozei autobiografice din literatura autohtonă, ,,ca o confesiune nimbată de o lumină tremurătoare, pentru că trăirea vieții ca dar nu exclude neajunsul, îndoiala sau sentimentul, adesea obscur, al unei primejdii". [POP: 2007].

## BIBLIOGRAPHY

[1]. Dimisianu, G., ,,Opinii literare", Editura Cartea Românească, București,1978;
[2]. Manolescu, Nicolae, ,,Arca lui Noe", Editura Minerva, Bucuresti, 1980;
[3]. Mugur, Fl., ,,Convorbiri cu Marin Preda", Editura Albatros, Bucuresti, 1973;
[4]. Pop, I., ,,Dicționar analitic", Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007;
[5]. Preda, Marin, ,,Viața ca o pradă", Editura Cartier, București,1996;
[6]. Regman, C., ,,Explorări în activitatea imediată", Editura Eminescu, București,1978;
[7]. Simion, Eugen, ,,Scriitori romani de azi", vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978;
[8]. Zane, R., ,,Marin Preda - Monografie", Editura Aula, Brașov, 2001.

# MURDER IN REALISTIC NOVELS – A CASE STUDY

**Alexandra Sorina Iliescu**

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center**

*Abstract: Realistic novels, by their nature, are meant to reflect reality. Their authors were being inspired by real facts, which later, pass through their imagination filter, but still remain in the realm of reality. The realist authors are a kind of creators in the world of imagination, who try to depict reality as accurate as possible. Thus, the caharacters from realistic literary works fall in love, suffer, got married or even commit murders. For creating the epic scene, the authors involve their characters into crime scenarios, in order to increase the epic climax and to outline the conflicts. This paper aims to analyse three murder cases from three realistic novels – Ion written by Liviu Rebreanu, Baltagul written by Mihail Sadoveanu from Romanian literature and Crime and Punishment written by Fiodor M. Dostoievski from Russian literature. The theoretical perspective is interdisciplinary, promoted by literature and law studies.*

*Keywords: realistic novel, crime, murder, law, legal qualification*

Romanele de factură realistă reflectă realitatea, autorii acestora inspirându-se din fapte reale, pe care le trec ulterior prin filtrul imaginației, rămânând însă în sfera realității concrete, pe care o zugrăvesc cu acurateţe. Reprezentanții curentului realist – curent literar apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie la subiectivitatea, exaltarea, excesul de reverie a spiritului romantic, reacţie detreminaţă de marile desoperiri ştiinţifice, principiu fundametal al realismului fiind redarea în manieră credibilă, veridică a realităţii, cu obiectivitate şi spirit de observaţie, pe un ton impersonal, neutru – se vor a fi niște demiurgi în lumea imaginației, care creează lumi concrete, personaje verosimile, autori de fapte posibile a fi făcute de orice ființă umană[1]. Astfel, personajele operelor de factură realistă se îndrăgostesc, suferă, se căsătoresc sau chiar ucid.

În construcția firului epic, autorii recurg la prezentarea unor crime, pentru a spori tensiunea epică și a contura conflictele din operă. Scenariul infracțiunilor este prezentat, de obicei, amănunțit, astfel încât până la finalul operelor se vor cunoaște coordonatele spațiale ale faptei, autorul și împrejurarea în care s-a produs infracțiunea.

În continuare, ne propunem să analizăm trei cazuri de infracțiuni contra vieții persoanei prezente în două romane realiste din literatura română, *Ion* de Liviu Rebreanu și *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, respectiv un roman din literatura universală, *Crimă și pedeapsă* de Fiodor M. Dostoievski. În toate cele trei romane supuse analizei apar infracțiuni contra persoanei, mai exact contra vieții, și anume omorul, în formele simplă și calificată. Se va avea în vedere prezentarea faptei, încadrarea juridică a acesteia, precum și stabilirea formei de vinovăție a inculpaților, având ca punct de referință Codul Penal în vigoare.

[1] „Scriitorul este un experimentator public: el variază ceea ce reîncepe; îndărătnic și infidel, el nu cunoaște decât o artă: aceea a temei cu variațiuni. Printre variațiuni, el păstează luptele, valorile, ideologiile, timpul, pofta de-a trăi, de a cunoaște, de a participa,de a vorbi, pe scurt, conținuturile; temelor, însă, le rezervă îndărătnicia formelor, marea funcție semnificantă a imaginarului, adică înțelegerea însăși a lumii” (Barthes 2006: 12).

### 1.Analiză asupra crimei pasionale din romanul *Ion*[2]

Inculpatul, George Bulbuc, i-a aplicat victimei Ion Pop al Glanetaşului o serie de lovituri cu sapa în zona capului, în urma cărora a rezultat decesul victimei.

Astfel, inculpatul, aflând de la numita Savista – suferindă de tulburări mentale, care locuia la casa acestuia – de vizitele repetate în absenţa sa ale numitului Ion Pop al Glanetaşului la Florica, soţia inculpatului şi bănuind că soţia sa comite adulter, a decis să-l omoare pe acesta. În acest scop, a plecat la pădure împreună cu tatăl său, Toma Bulbuc, înştiinţând şi victima, pentru a fi sigur că aceasta va profita de absenţa lui pentru a-i vizita soţia. Inculpatul intenţiona să-i curme viaţa victimei aplicându-i lovituri de topor, acesta intenţionând să-şi lase toporul acasă, deşi instrumentul îi era necesar pentru tăiatul lemnelor. Întrebat fiind de sluga tatălui său dacă nu-şi ia toporul, George Bulbuc l-a luat cu sine, pentru a nu trezi eventuale suspiciuni.

La căderea nopţii, inculpatul s-a întors acasă, pe motiv că nu se simte bine, vrând să-i surprindă pe cei doi în flagrant. A ajuns la domiciliu înainte ca victima să fi venit, iar soţiei sale i-a expus acelaşi motiv al întoarcerii inopinate pe care l-a invocat tatălui său, cum că are o problemă de sănătate. Auzind zgomot afară în curte, a presupus că victima vine la soţia sa şi a ieşit din casă, luând asupra lui o sapă. Localizând victima după anumite sunete scoase de aceasta, inculpatul i-a aplicat acesteia un număr de trei lovituri cu sapa. Inculpatul şi-a recunoscut fapta, care întruneşte elementele constitutive ale infracţiunii de omor calificat, prevăzută şi pedepsită de articolul 188 Cod Penal al. 1, raportat la articolul 189 al. 1 lit. a Cod Penal.

Conform expertizei medico-legale, două dintre lovituri au fost mortale, anume cele aplicate în creştetul capului şi în stern, cea de-a doua soldându-se cu patru coaste rupte complet şi o deschizătură a sternului de 10-13 centimetri. Victima a prezentat răni şi la un braţ, vătămări produse de aplicarea celei de-a treia lovituri, mai slabe în intensitate decât cele anterioare.

Din coroborarea probelor mai sus analizate rezultă că, sub aspectul laturii obiective, inculpatul a săvârşit acţiunea de lovire repetată cu un obiect contondent, acţiune ce a avut ca urmare moartea victimei Ion Pop al Glanetaşului. Între activitatea materială ce formează conţinutul elementului material al infracţiunii de omor săvârşite de inculpat şi urmarea produsă – moartea victimei – există o legătură de cauzalitate directă, după cum rezultă din autopsia efectuată de medic. Sub aspectul laturii subiective, se reţine că inculpatul a acţionat cu intenţie directă, prevăzând şi urmărind rezultatul faptei sale. Dovada faptului că inculpatul a acţionat cu intenţia de a ucide rezultă din intensitatea loviturilor aplicate cu sapa în două zone vitale ale corpului (zona capului şi a pieptului), precum şi din repetarea acestora, inculpatul neştiind unde l-a nimerit, fiind întuneric.

De asemenea, există dovada premeditării crimei, deoarece inculpatul, pe fundamentul geloziei, şi-a plănuit o activitate cu scopul precis de a-i face să creadă pe cei din jur şi pe victimă că este plecat la pădure după lemne, urmând ca mai apoi să se întoarcă la domiciliu pentru a-şi surprinde soţia împreună cu victima, caracterul intenţionat vădindu-se şi din intenţia inculpatului de a-şi lăsa toporul acasă. De altfel, inculpatul a ieşit din casă având asupra sa un obiect contondent, altul decât toporul cu care urmărea să comită crima. Conform art. 189 Cod Penal, al. 1, infracţiunea de omor calificat se pedepseşte cu detenţiune pe viaţă sau închisoare de la 15 la 25 de ani şi interzicerea exercitării unor drepturi.

### 2.Crimă şi răzbunare în romanul *Baltagul*[3]

[2]Speţa este preluată din romanul *Ion*, de **Liviu Rebreanu**, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, pp. 394-429.
[3]Speţa este preluată din romanul *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu, Editura pentru literatură, 1961.

Nechifor Lipan, cioban originar din localitatea Măgura Tarcăului, a plecat în localitatea Dorna, cu scopul de a cumpăra oi. S-a întâlnit cu numiţii Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, şi ei ciobani. Pentru a-i sustrage oile, Calistrat Bogza, în complicitate cu Ilie Cuţui, i-a aplicat sus-numitului Nechifor Lipan o lovitură de topor în zona capului, cauzându-i decesul.

Cei trei ciobani urcau înspre locul numit Crucea Talienilor, când Ilie Cuţui, în urma unei înţelegeri anterioare cu Calistrat Bogza, a luat-o înainte, pentru a se asigura că nu vine nimeni din sensul opus, având scopul de a-i înlesni tovarăşului său comiterea crimei. Fiind asigurat de complice că locul e pustiu, Bogza i-a aplicat o lovitură de topor lui Nechifor Lipan, aruncând ulterior cadavrul într-o râpă.

Osemintele victimei au fost descoperite de către soţia sa, Vitoria Lipan, însoţită de fiul Gheorghiţă, care au refăcut traseul parcurs de cei trei ciobani.

S-a constatat existenţa unui traumatism cranio-cerebral cauzat de lovitura de topor, care a produs decesul instantaneu al victimei.

Găsindu-i pe inculpaţi, fiul victimei răzbună moartea tatălui său, aplicându-i autorului crimei o lovitură în osul frontal al craniului folosind acelaşi baltag cu care Bogza l-a lovit mortal pe Nechifor Lipan. În urma loviturii, Calistrat Bogza decedează. Înainte de a deceda, inculpatul Calistrat Bogza şi-a recunoscut vina. Răzbunarea morţii tatălui de către fiu s-a făcut la îndemnul nerostit al mamei, ea fiind cea care i-a dat baltagul fiului pentru a comite crima.

Din coroborarea probelor mai sus analizate rezultă că, sub aspectul laturii obiective, inculpatul Calistrat Bogza a săvârşit acţiunea de lovire cu un topor, acţiune ce a avut ca urmare moartea victimei Nechifor Lipan. Între activitatea materială ce formează conţinutul elementului material al infracţiunii de omor săvârşite de inculpat şi urmarea produsă – moartea victimei – există o legătură de cauzalitate directă, autorul săvârşind crima pentru a înlesni o altă infracţiune, cea de furt.

Sub aspectul laturii subiective, se reţine că inculpatul calistrat Bogza a acţionat cu intenţie directă, prevăzând şi urmărind rezultatul faptei sale. Dovada faptului că inculpatul a acţionat cu intenţia de a ucide rezultă din intensitatea loviturii aplicate cu toporul într-o zonă vitală a corpului, şi anume în zona occipitală a craniului.

Inculpatul Ilie Cuţui are calitatea de complice la crimă, întrucât acesta a înlesnit producerea crimei prin acţiunea lui de a verifica terenul şi de a-l înştiinţa pe autor că nu există factori perturbatori comiterii omorului.

Fapta întruneşte elementele constitutive ale infracţiunii de omor calificat, faptă prevăzută şi pedepsită de articolul 188 Cod Penal al. 1, raportat la articolul 189 al. 1 lit. d Cod Penal.

Aşadar, inculpaţii Calistrat Bogza, în calitate de autor al crimei, şi Ilie Cuţui, în calitate de complice la crimă, răspund pentru infracţiunea de omor calificat pentru a înlesni sau a ascunde săvârşirea altei infracţiuni.

În ceea ce priveşte fapta lui Gheorghiţă Lipan, acesta a acţionat potrivit Legii Talionului, „ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte”, aplicându-i aceeaşi lovitură de topor ucigaşului tatălui său. Întrucât Legea Talionului nu mai constituie un izvor de drept, fapta numitului Gheorghiţă Lipan constituie o infracţiune şi se sancţionează conform reglementărilor Codului Penal în vigoare. Astfel, fapta prezentată întruneşte elementele constitutive ale infracţiunii de omor, faptă prevăzută şi pedepsită de articolul 188 Cod Penal al. 1.

Sub aspectul laturii obiective, se reţine că inculpatul Gheorghiţă Lipan a săvârşit, la rându-i, acţiunea de lovire cu arma crimei comise de către Bogza, acţiune ce a avut ca urmare decesul lui Calistrat Bogza.

Sub aspectul laturii subiective, inculpatul a acţionat cu intenţie directă, scopul acestuia fiind de a răzbuna moartea tatălui său.

Vinovată de aceeași infracțiune se face și Vitoria Lipan, în calitate de instigator la crimă, ea fiind cea care îi oferă baltagul fiului său înspre a comite crima. Menționăm că amândoi sunt cunoscători ai Legii Talionului, lege care, pentru ei, este mai presus de autoritățile oficiale, cei doi provenind dintr-un sat de munte izolat, unde trăiesc după obiceiuri și principii străvechi. Conform Codului Penal, art 30. alin. 5, „nu este imputabilă fapta prevăzută de legea penală săvârșită ca urmare a necunoașterii sau cunoașterii greșite a caracterului ilicit al acesteia, din cauza unei împrejurări care nu putea fi în niciun fel evitată." Astfel, eroarea de drept este admisă în unele condiții. Fiind vorba de o infracțiune cunoscută, se aplică principiul *nemo censetur legem ignorare*[4]. De asemenea, considerând principiul aplicării legii în spațiu, legea penală e valabilă pe tot teritoriul țării, conform art.8, al.1 al Codului Penal, care atestă că „Legea penală română se aplică infracțiunilor săvârșite pe teritoriul României"[5]. Având în vedere acest lucru, autorii de infracțiuni vor fi sancționați conform normei penale în vigoare, Legea Talionului nefiind legal aplicabilă. Așadar, conform reglementărilor în vigoare, aceștia vor răspunde penal pentru faptele săvârșite, având fiecare încadrarea juridică menționată anterior.

### 3.Concurs de infracțiuni în romanul *Crimă și pedeapsă*[6]

Inculpatul, Rodion Raskolnikov, i-a aplicat victimei Aliona Ivanovna o serie de lovituri cu toporul în zona capului, în urma cărora a rezultat decesul victimei. Ulterior, la locul faptei și-a făcut apariția sora victimei, Lizaveta Ivanovna, iar pentru a-și ascunde infracțiunea, i-a aplicat acesteia din urmă o lovitură în creștetul capului cu tăișul toporului.

Inculpatul, având o situație materială precară, student la Facultatea de Drept, obișnuia să amaneteze diverse obiecte la victima Aliona Ivanova, o cămătăreasă în vârstă, văduvă, care locuia la etajul trei al unui bloc de locuințe împreună cu sora sa cu mult mai tânără, Lizaveta Ivanovna, necăsătorită.

Datorită situației materiale și a condițiilor precare în care locuia, precum și al pericolului intreruperii studiilor din lipsa banilor, inculpatul Rodion Raskolnikov a decis să o ucidă pe Aliona Ivanovna pentru a sustrage bani și obiecte amanetate din casa acesteia. În acest scop, a efectuat acte pregătitoare pentru săvârșirea crimei: și-a cusut o agățătoare pe interiorul pardesiului, lângă subrațul stâng, pentru a-și agăța toporul cu care urma să comită crima, a plănuit procurarea armei crimei – să fure toporul de la bucătărie, precum și obiectul care a servit drept pretext pentru vizita lui la victimă și pentru a-i distrage atenția acesteia – „amanetul", anume o bucată din lemn învelită în fier, împachetată și înnodată sofisticat, pentru ca victima să fie preocupată cu desgfacerea nodului, timp în care el îi va aplica lovitura de topor.

Inculpatul a aflat întâmplător că, în ziua următoare, de la ora 19:00, Aliona Ivanovna va fi singură, sora acesteia având o întâlnire. Astfel, acesta a decis să meargă în acel interval orar la locuința victimei, cu scopul de a o ucide. Deoarece numita Nastasia – bucătăreasa gazdei, Praskovia Pavlovna, era la bucătărie, contrar așteptărilor inculpatului, acesta a renunțat la ideea de a fura toporul de la bucătărie și a mers înainte, ieșind pe poartă, pentru a nu trezi suspiciuni asupra sa. Trecând pe lângă cămăruța portarului, a observat un topor sub o laviță, în partea dreaptă. Întrucât portarul nu se afla în încăpere, inculpatul a sustras toporul și l-a pus în agățătoarea special confecționată și și-a continuat drumul înspre locuința Alionei Ivanovna, pentru a-și duce planul la bun sfârșit.

---

[4]**Murariu, S**. (2013), „Eroare de fapt și eroarea de drept în NCP. Privire comparativă", http://www.juridice.ro/298307/eroare-de-fapt-si-eroarea-de-drept-in-ncp-privire-comparativa.html

[5]***Noul Cod Penal*** în vigoare de la 1 februarie 2014, Editura Hamangiu, București

[6] Speța este preluată din romanul *Crimă și pedeapsă* de Fiodor M. Dostoievski, București, Editura Adevărul holding, 2010.

Ajuns la locuința victimei, a sunat la ușă de două ori, însă victima nu a răspuns. Pentru a nu da impresia că se ascunde, inculpatul s-a mișcat intenționat și a bolborosit ceva ridicând tonul vocii, după care a mai sunat o dată la ușă. Victima a deschis, însă nu l-a lăsat pe inculpat să intre. Acesta a mers înspre ea, intimidând-o, și a intrat în casă. Acolo i-a arătat obiectul pe care l-a pregătit special pentru a-l amaneta în ziua crimei. Victima s-a întors cu spatele spre inculpat și a mers înspre geam, pentru a încerca să desfacă nodul cu care era legat obiectul. În acel moment, inculpatul i-a aplicat o primă lovitură de topor în creștet, lovitură urmată de alte două, cu dosul toporului, în urma cărora victima a decedat. După săvârșirea crimei, inculpatul a luat cheile din posesia victimei și a deschis cufărul pe care aceasta îl ținea sub pat. Acolo a găsit diverse obiecte din aur pe care le-a ascuns în buzunarele sale. A fost surprins de sora victimei, Lizaveta Ivanovna, care s-a întors acasă. Pentru a-și ascunde faptele, inculpatul i-a aplicat acesteia o lovitură în craniu cu tăișul toporului, despicându-i partea superioară a frunții. Ulterior, inculpatul și-a spălat mâinile și toporul de sânge în apa dintr-o căldare aflată în locuința victimelor pe o canapea și s-a pregătit să plece de la locul crimelor. S-a întors însă în apartament și a închis ușa cu zăvorul, fiindcă cineva venea înspre apartamentul celor două. Un bărbat, urmat ulterior de un altul, au sosit la ușa locuinței, au sunat clopoțelul, iar întrucât nu le-a deschis nimeni – deși Aliona Ivanovna se presupunea că e acasă, deoarece ea însăși a stabilit ora întâlnirii – unul dintre ei a încercat ușa. Au constatat că ușa e închisă cu zăvorul pe interior, după mișcările acesteia. Cei doi au plecat să sesizeze portarul, timp în care inculpatul a ieșit din locuință. Întrucât cei doi bărbați se întorceau însoțiți de încă o persoană sau două, s-a ascuns într-un apartament gol, unde se executau lucrări de finisare, zugravii lipsind în acel moment.

Rodion Raskolnikov nu s-a folosit de obiectele sustrase, ci le-a ascuns sub o piatră, departe de locuința sa.

Inculpatul s-a autodenunțat după aproximativ un an și jumătate de la comiterea crimelor, prezentând faptele așa cum au fost, precum și ceea ce l-a împins spre crimă: „situația mizerabilă, sărăcia și neputința lui, dorința de a-și ușura primii pași în carieră cu ajutorul, cel puțin a trei mii de ruble pe care conta că le va găsi la victimă (...), în urma caracterului său ușuratic și meschin, a iritabilității și, în plus, a lipsurilor și eșecurilor”. De asemenea, a susținut că nu știe ce sumă de bani se află în punga sustrasă de la victimă, și nici numărul obiectelor luate.

Psihologii au ajuns la concluzia că inculpatul a comis infracțiunea din cauza unei stări de nebunie temporară, „din cauza unei monomanii a crimei și a jafului, fără scopuri ulterioare și eventuale avantaje”.

Inculpatul a fost condamnat la muncă silnică la închisoarea Omsk, reținându-i-se circumstanțe atenuante: recunoașterea faptei, comiterea acesteia în starea de nebunie temporară, faptele anterioare ale acestuia, care dovedeau că nu are profilul unui criminal obișnuit, tâlhar și prădător.

Fapta întrunește elementele constitutive ale infracțiunii de omor calificat, faptă prevăzută și pedepsită de articolul 188 Cod Penal al. 1, raportat la articolul 189 al. 1 lit. a) și d) Cod Penal.

Din coroborarea probelor mai sus analizate rezultă că, sub aspectul laturii obiective, inculpatul a săvârșit acțiunea de lovire repetată cu un obiect contondent, acțiune ce a avut ca urmare moartea victimei Aliona Ivanovna. Între activitatea materială ce formează conținutul elementului material al infracțiunii de omor săvârșite de inculpat și urmarea produsă – moartea victimei – există o legătură de cauzalitate directă, victima decedând pe loc.

Sub aspectul laturii subiective, se reține că inculpatul a acționat cu intenție directă, prevăzând și urmărind rezultatul faptei sale, întrucât a premeditat crima.

Dovada faptului că inculpatul a acționat cu intenția de a ucide rezultă din intensitatea loviturilor aplicate cu toporul în zona capului, precum și din repetarea acestora.

De asemenea, există dovada premeditării crimei, deoarece inculpatul a efectuat acte pregătitoare pentru săvârșirea crimei: și-a cusut o agățătoare pe interiorul pardesiului, lângă subrațul stâng, pentru a-și agăța toporul cu care urma să comită crima, a plănuit procurarea armei crimei – să fure toporul de la bucătărie, precum și obiectul care a servit drept pretext pentru vizita lui la victimă și pentru a-i distrage atenția acesteia – „amanetul", anume o bucată din lemn învelită în fier, împachetată și înnodată sofisticat, pentru ca victima să fie preocupată cu desgfacerea nodului, timp în care el îi va aplica lovitura de topor, a urmărit ca victima să fie singură acasă când va merge să comită crima.

Infracțiunea de omor comisă asupra victimei Aliona Ivanovna întrunește elementele constitutive ale omorului calificat, omorul fiind comis din interes material – art. 189, al. (1), lit. b) Cod Penal.

Cât despre uciderea celei de-a doua victime, Lizaveta Ivanovna, acesta nu a prevăzut întoarcerea acasă atât de devreme a acesteia și, pentru a ascunde prima crimă, a ucis-o. Inculpatul a acționat cu intenție directă, fapt rezultat din intensitatea loviturii aplicate cu tăișul toporului în creștetul capului victimei.

Sub aspectul laturii obiective, inculpatul a săvârșit acțiunea de lovire cu un obiect contondent, acțiune ce a avut ca urmare moartea victimei Lizaveta Ivanovna.

Între activitatea materială ce formează conținutul elementului material al infracțiunii de omor săvârșite de inculpat și urmarea produsă – moartea victimei – există o legătură de cauzalitate directă, victima decedând pe loc.

Întrucât crima s-a comis pentru a ascunde săvârșirea altei infracțiuni, fapta întrunește elementele constitutive ale infracțiunii de omor calificat, prevăzut de art. 189, al. (1), lit. d).

În urma mărturiei inculpatului și în temeiul art. 38, al. (1): „Există concurs real de infracțiuni când două sau mai multe infracțiuni au fost săvârșite de aceeași persoană, prin acțiuni sau inacțiuni distincte, înainte de a fi condamnată definitiv pentru una dintre ele. Există concurs real de infracțiuni și atunci când una dintre infracțiuni a fost comisă pentru săvârșirea sau ascunderea altei infracțiuni", considerăm că infracțiunile inculpatului Rodion Raskolnikov se află în concurs real, omogen, cu conexitate consecvențională.

Conform art. 189 Cod Penal, al. 1, infracțiunea de omor calificat se pedepsește cu detențiune pe viață sau închisoare de la 15 la 25 de ani și interzicerea exercitării unor drepturi.

**Concluzii**

Romanele de factură realistă exploatează diverse aspecte ale vieții, eroii fiind angrenați, de multe ori, în situații limită. Analiza noastră, efectuată pe coordonatele intertxtualității, a scos în evidență faptul că literatura realistă constituie un teren exploatabil și din perspectiva altor domenii. Inserarea unor infracțiuni în construcția firului narativ are rolul de a amplifica tensiunea epică și, totodată, de a spori credibilitatea întâmplărilor narate și de a aduce sub ochii cititorului un microunivers în care aceștia să regăsească aspecte din viață.

**BIBLIOGRAPHY**

Dostoievski, Fiodor M., *Crimă și pedeapsă*, București, Editura Adevărul holding, 2010.

Rebreanu, Liviu, *Ion*, Editura Minerva, București, 1970.

Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Editura pentru literatură, București, 1961.

Barthes, Roland. 2006. *Eseuri critice*. Chișinău: Editura Cartier.

Murariu, Sebastian. 2013. „Eroare de fapt și eroarea de drept în NCP. Privire comparativă", *http://www.juridice.ro/298307/eroare-de-fapt-si-eroarea-de-drept-in-ncp-privire-comparativa.html.*

*Noul Cod Penal* în vigoare de la 1 februarie 2014, Editura Hamangiu, București.

Udroiu, Mihail. 2014. *Fișe de drept penal: partea generală*, București: Editura Universul Juridic.

Udroiu, Mihail. 2014. *Fișe de drept penal: partea specială*, București: Editura Universul Juridic.

**Site-uri**

https://legeaz.net/noul-cod-penal/pagina-4

# PLURIDISCIPLINARITY IN THE POETIC IMAGINARY OF GRIGORE VIERU

**Raisa Melenceanu (Gîscă)**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: In Grigore Vieru's conception, poetry is compared to light, being the symbol of coming out from darkness, but also a symbol of knowledge, hope and life. The fact that the poet developed the ethical, intellectual and spiritual completeness in the man is an indisputable truth from the standpoint of the essence of human being. Through his verses, Grigore Vieru condemns envy, hatred, lie, hypocrisy, falsity, enmity and any human behaviour that leads to degradation. His literary work is synthetically one of the main landmarks of the Bessarabian national poetry that is deeply rooted and reveals the civic responsibility of the writer. If to judge according to certain prefigurative data, the poet's entire creation is erected on the foundation of three major and "eternal" themes: love, life and death. Therefore, pluridisciplinarity in Grigore Vieru's work should be sought at this particular level.*

*Keywords: Gregory Vieru, religious poet, life, values, pluridisciplinarity.*

**"Grigore Vieru este iubit pentru talent,**
**curaj, omenie, credinţă, bunătate şi verticalitate…"**
***N. Dabija***

În mai multe ocazii Grigore Vieru a afirmat că dorinţa-i cea mare este de a lăsa o singură carte, dar „arată adânc şi semănată bine", fiindcă „în fond, fiecare poet scrie o singură carte. O carte care se alege la urmă din toate cărţile sale"[1]. Dacă e să judecăm după anumite date prefigurative, cartea pe care şi-o visează poetul va fi edificată pe temelia a trei teme mari, „veşnice": dragostea, viaţa, moartea, de aceea în creaţia lui Grigore Vieru pluridisciplinaritatea trebuie căutată anume la acest nivel. Astăzi trăim într-un secol care are pretenţia de sublimare a originalităţii în orizontul de aşteptare al omului, atras de esenţe primordiale,de a regăsi în firea literaturii o esenţializare a faptelor din întregul nostru univers. Însă harul de a fi scriitor sau poet nu se supune acestei idei atâta timp cât menţine interesul cititorului şi este actual în toate vremurile, rezistând în pofida unor metamorfozări conceptuale din epocă. În acest context putem aminti despre poetul Grigore Vieru, al cărui „secret al popularităţii rezidă în faptul că poezia lui se prezintă ca o sinteză dialectică a tradiţiilor naţionale (clasice şi moderne) cu cele universale, a particularului cu general-umanul, a unei alese culturi spirituale cu o înaltă artă a cuvântului artistic, a unui umanism cuceritor cu o rafinată şi democratică măiestrie literară"[2]. Poetul Gr.Vieru este o notorietate, pentru că a *„răsărit ca poet din frumuseţea, bogăţia şi tainele Limbii Române"*[3], imprimând în lirica sa o minunată şcoală a vieţii, cu diverse elemente filozofice, de religie, morală, artă, arhetipologie, estetică etc. ce ilustrează veridicul.

Cuvântul făurit cu dragoste și migală până la cele mai sensibile profunzimi, pare a fi plămădit la Grigore Vieru din tot ce-adună mai frumos sufletul, ochii și mintea, copt pe vatră în cuptorul celor mai încinse exigențe, din care vine curat, cinstit, proaspăt, limpede și

[1] Grigore Vieru, *Scrieri alese*, Chişinău, Editura Literatura Artistică, 1984, p. 102
[2]Mihail Dolgan, *Farmecul estetic al liricii lui Grigore Vieru* în„*Revista de Lingvistică şi Ştiinţă Literară*", nr. 4-6, 2005, p. 4
[3]Alexandru Bantoş, în antologia *Limba română este patria mea*, ed. II, Chişinău, 2007/2008, p. 342

armonios - prin acest cuvânt poetul ne învață ce este viața. Elemente filosofice în căutările poetului spre a înțelege neînțelesul, spre a atinge neatinsul sunt reflectate în poezia *Dar mai întâi…* în care eroul creator urmează o unică asociere cu realitatea înconjurătoare, în căutarea împlinirii vitale:

Dar mai întâi
să fii sământă.
Tunet să fii.
Ploaie să fii.
Lumină să fii.
Să fii os
de-al fratelui tău
retezat de sabia dușmană.
Brăzdar să fii.
Duminică să fii.
Doină să fii… *(Dar mai întâi…)*[4]

Poetul care umblă la moarte caută o altă armonie, descoperind o strânsă înrudire între frumuseţe şi moartea seminţei. Gr. Vieru are două poezii cu unul şi acelaşi titlu, *Ars poetica*. Una apare pentru prima data, fiind inclusă în volumul *Numele tău* în 1968, cea de a doua, în *Fiindcă iubesc* publicată pentru prima dată în 1980. De o semnificaţie deosebită este cea din urmă *Ars poetica*[5] în care eul poetic se luptă singur cu moartea. Motoul poeziei: „De mila timpului din sânge/ Poetul nu-i decât iubire" – este „cheiţa descifrării mesajului artei populare cu triunghiul *timpul – poetul – iubirea"*[6]. Aici este evidentă marea putere de sugestie a versurilor, dincolo de aceste cuvinte e poezie, iar dincolo de poezie e filozofie. Într-adevăr gândul zboară la problema întoarcerii în timp, la ideea de ființă esențială. Același diapazon filozofic și în lirica de dragoste:

Stelele sus
Or fi urmele-i.
Toate cuvintele
Se topesc în numele-i(…)
Buzele-i, dulcile,
Îmi sunt izvoarele.
Genele-i lungile,
Îmi seceră pâinile. *(Femeie)*[7]

În concepția lui Grigore Vieru poezia este asemănată cu lumina, simbol al ieșirii din beznă, dar fiind și un simbol al cunoașterii, al speranței, adevărului și al vieții, ce are un scop primordial: „trebuie să rușineze sufletul sărac, să-l pedepsească chiar"[8] prin taina frumosului pe care-l promovează, prin statutul ei estetic. Prin aceasta poetul își asumă sentimentul răspunderii estetice și civice, care, de fapt, este condiția magistrală a artistului, a artei. Într-un mod deosebit de frumos poetul prezintă sentimentul de dragoste între doi iubiți în poezia *Onomastica*[9]*:* „…Tu mereu țineai capul/ Spre umărul meu aplecat,/ Și părul tău lung și superb/ Curgea negru-ntre noi…". Faptul că poetul Grigore Vieru a educat în om

[4] Grigore Vieru, *Versuri* pref. de George Meniuc, Chișinău, Cartea moldovenească, 1971, p. 5
[5]Grigore Vieru, *Fiindcă iubesc*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1980, p. 129
[6] Alexandru Burlacu, *Grigore Vieru între tentația orifice și cea mesianică* – În cartea *Literatura Română postbelică*, Chișinău, Tipografia centrală, 1998, p. 392
[7]Grigore Vieru, *Versuri* pref. de George Meniuc, Chișinău, Cartea moldovenească, 1971, p. 251
[8]Grigore Vieru, *Fiindcă iubesc*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1980, p. 8
[9]Grigore Vieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001, p. 37

*deplinătatea* din punctde vedere etic, intelectual şi spiritual e un adevăr de necontestat în ce priveşte esenţa condiţiei umane. Pentru a fi deplin, orice om are nevoie de susţinere părintească încă din fragedă copilărie, iar valorile, cum sunt curajul, omenia, verticalitatea, demnitatea, cutezanţa, chibzuinţa, înţelepciunea etc. să fie promovate şi trăite de oameni-modele în societate. Versurile poetului conţin adevărate lecţii de comportament în această privinţă, îndreptând privirile cititorului doar într-o direcţie sigură şi adevărată. Prin urmare, Grigore Vieru condamnă prin versurile sale invidia, ura, minciuna, făţărnicia, falsitatea, duşmănia şi orice faptă din comportamentul omenesc ce duce la degradare. O decriere relevantă a unei astfel de realităţi este redată cu exactitate în poezia *De ce-ai dat, Doamne!?*[10]*:*

E falsă mila ori e mută,
Iar crucea de la piept e joc.
În moarte tot mai mulţi se mută,
Văzând că-n viaţă nu au loc.
……
Atâtea vorbe şi minciuni,
Atâtea seci promisiuni!
De ce-ai dat, Doamne, grai la om,
Iar nu la floare şi la pom!?

„Grigore Vieru este, indiscutabil, un *scriitor religios*"[11] fiindcă în întreaga sa operă sunt, mai mult sau mai puţin, reflectate dimensiunile româneşti ale religiosului: „atitudinea ritualică faţă de divinitate (nu dogmatică, fanatică); lumea ca o comuniune prietenoasă în care forţele conflictuale şi aspectele răufăcătoare se neutralizează; divinitatea văzută ca o curgere firească din cer spre pământ şi viceversa; atitudinea simpatetică faţă de natură; legătura comună care uneşte toate lucrurile şi fiinţele; accentul pus nu pe presiune şi obligaţia socială, ci pe intuiţie şi libertate; acţiunile omului înţelese cu îndatoriri religioase; identitatea dintre semnificaţia magică şi semnificaţia etică, *religiosul* echivalent cu *moralul*…[12]".

În fiece gând inspirat din creaţia poetului, în mod direct sau indirect, Dumnezeu este prezent, singurul imbold fiind: „Scriu pentru că vreau să-L văd pe Dumnezeu de-aproape"[13], iar întreaga sa creaţie, încărcată de semnificaţii religioase, a luat naştere din „numele lui Dumnezeu", din care a luat fiinţă lumea cu toate tainele sale: „Îmbătrânit-am în numele Tău, Doamne, din numele Tău mi-am luat pâinea, pacea, Patria şi tot numele Tău îmi va fi leagăn odihnitor după moarte"[14]. A crede în Dumnezeu nu presupune o formă rece, bazată pe tradiţie sau o slăbiciune, aşa cum consideră unii, ci „una din formele caracterului cinstit". Poetul a luptat, prin intermediul creaţiei sale literare, pentru acest caracter cinstit, care i-a fost implantat din fragedă copilărie prin comportamentul şi viaţa mamei şi a consătenilor: „În biserică să fii/ drept şi cinstit" *(Templul)*[15]. Inspiraţia religioasă l-a determinat să-şi croiască un drum ascensional al vieţii de un intuziasm viu, graţie căruia imaginaţia artistică face din aceasta un mod de gândire şi trăire ce cutează să urce la înălţimile religiei. La Grigore Vieru credinţa nu este o manifestare de moment ce ese la iveală doar în clipele dificile ale vieţii, ci o consacrare a credinţei adevărate în care este implicat şi trupul, şi sufletul, şi cugetul. Dragostea şi respectul faţă de Dumnezeu şi faţă de

[10]Grigore Vieru, *Acum şi în veac*, Bucureşti-Chişinău, Litera-Internaţional, 2001, p. 129
[11]MihaiCimpoi, *Grigore Vieru, Poetul*, Academia de Ştiinţe a Moldovei, Chişinău, Editura Ştiinţa, 2010, p. 30
[12]Ibidem
[13]Grigore Vieru, *Mişcarea în infinit*, în Revista *„Limba Română"* Nr. 1-4, anul XIX, 2009
[14]Grigore Vieru, *Cugetări despre patrie* în *„Limba Română"*, Nr. 1-4, anul XIX, 2009
[15]Grigore Vieru, *Acum şi în veac*, Bucureşti-Chişinău, Litera-Internaţional, 2001, p. 143

cuvântul Său le-a moştenit de la mama sa care avea rolul de intermediar între fiu şi Dumnezeu:

Mama mea viața-ntreagă,
Stând la masă, ea și eu,
Se așază între mine
Și Preabunul Dumnezeu. *(Autobiografică)*[16]

Dumnezeu rămâne, în imaginarul poetului, îndurător, bun şi iertător, scut pentru deportații în Siberiile de gheață:

Doamne Cel din slăvi creştine,
Ce păcate oare-ai săvârşit
Că te-au dus acolo şi pe tine
În Siberii fără de sfârşit?! (…)
Toate le ierți,
Doamne de sus,
Cu blândețe măreață,
Chiar și pe cei
Care te-au dus
În Siberii de gheață! (*Reaprindeți candela*[17]*),*

coordonează toate lucrurile pe pământ de acolo din ceruri, fiecare om şi fiecare popor este binecuvântat de El, chiar şi viitorul poporului român este legat de prezența lui Dumnezeu:

Există câte un român
Sub câte o stea
Cu luminile ei
Pururea treze,
Căruia Dumnezeu, ca unui copil,
I-a prins mâna în mâna Sa,
Învățându-l să picteze. (*Zugrăveala de sus)*[18]

Poetul menționează că „chiar dacă nu/ Există Dumnezeu,/ Nimeni/ Nu-I poate lua locul" *(Zăpăcirea lacrimii)*[19]. Mai mult decât atât, poetul afirmă că Dumnezeu iubește orice om de ce naționalitate n-ar fi, rasă, vârstă, sex sau culoare: „Numai Dumnezeu este un adevărat internationalist. Națiunile sunt creațiunea Sa și este firesc să le iubească egal"[20]. De Isus Hristos – Fiul lui Dumnezeu, care este mereu alături de Dumnezeu Tatăl, atârnă întreaga existență umană:

…Nu El a preschimbat pe oameni
În fiara crudă și rapace
Hristos nu are nici o vină
Lăsați-L pe Hristos în pace. *(Hristos nu are nici o vină)*[21]

Hristos cel fără vină, totuși a purtat vina omului păcătos, a fost răstignit, luând povara păcatelor omenirii asupra sa, vărsându-şi sângele ispăşitor la cruce:

Iar sângele Tău,
Rănitul tău sânge,
Pe cruce curgând,
Arată calea sângelui meu

[16]Ibidem, p. 25
[17]Ibidem, p. 124
[18]Ibidem, p. 146
[19]Ibidem, p. 195
[20]Ibidem, p. 277
[21]Grigore Vieru, *Hristos nu are nici o vină* (poeme şi cântece), Chişinău, Orient – Occident, 1991, p. 200

Spre Tine,
Spre oameni,
Spre lume. *(Calea sângelui)*[22]

Crucea este simbolul creştinismului dar şi al destinului, cum aflăm în versurile: „ei ne răstigniră pe crucea/ Lui `46!" *(13 stofe despre mankurți)*[23]. Din această perspectivă, unii au parte de o cruce mai „uşoară", alții de o cruce foarte „grea", după cum şi lumea, în concepția poetului, se împarte în două categorii – unii care „sforăie pe crucea/ pe care ei cred/ Că sunt răstigniți" şi alții care duc „Puternică crucea pe care/ Se moare în adevăr/ Şi de pe care/ Se vede pământul" *(Vântul şi crucea)*[24]. Fără rugăciune creştinul nu poate înțelege mesajul de la cruce, rugăciunea este respirația sufletului, este taina prin care are loc comuniunea dintre dumnezeire şi omenire. Rugăciunea este tărie, este putere, apărare şi asigurare pentru cel credincios, prin rugăciune te apropii de Dumnezeu care este întotdeauna gata să răspundă la rugăciunile stăruitoare, pornite dintr-o inimă sinceră şi nu întârzie niciodată în împlinirea lor. Obiceiul de a se ruga poetul l-a moştenit tot de la mama sa:

În zori, mâinile mamei
Se roagă spre Cer, împrospătate
De cântecul privighetorilor...

Mama se ruga dimineața, toată viața ei este o rugă necurmată, chiar şi atunci când îşi petrece mama pe ultimul drum, mâinile ei împreunate cu grijă pe piept, pe care poetul le vede şi le sărută pentru ultima oară, în imaginarul poetic al lui Grigore Vieru prefigurează o rugă:

...Mâinile mamei
Se vor ruga –
Două crengi desfrunzite, reci...(*Rugăciunea din zori)*[25]

Situată între modernitate şi tradiție, întreaga creație a poetului Grigore Vieru se reînnoieşte în permanenţă şi prin asimilarea folclorului, fiind modelată şi de orientările stilistice care îi asigură complexitatea, ce poartă, indiscutabil, amprenta mitologiei româneşti. El culege din tezaurul folcloric românesc, motive lirice cu semnificaţii adânci, evoluând sub semnul regăsirii spirituale. Mitul Meşterului Manole şi Mitul mioritic al integrării în natură ne îndreaptă spre cunoaşterea originii neamului şi înţelegerii motivului sacrificiului uman în numele unui ideal, ideea despre aspiraţia spre desăvârşire şi jertfa zidirii în ascensiunea spre idealurile cele mai înalte ale sufletului constituie esenţa culturii noastre româneşti.

Aceste motive majore s-au cristalizat în simboluri simple şi totodată profunde, materializându-se într-un univers poetic de valori. Spiritul mitic se îngemănează cu duhul primar de baladă şi este un cântec liniştit, melancolic al sufletului într-un moment de intensă înflăcărare lăuntrică:

Din ceruri de aproape,
Din floare de tei,
Adun sub pleoape
Cuvintele ei
Pe o gură de rai
Iar două, de-o samă,
Cuvinte-n amurg –
Iubită şi mamă –
Pe faţă îmi curg.
Mioriţă laie...(*Din ceruri*)[26]

[22]Grigore Vieru, *Strigat-am către tine*, Bucureşti, Litera Internațional, 2002, p. 276
[23]Grigore Vieru, *Acum și în veac*, Bucureşti-Chişinău, Litera-Internațional, 2001, p. 93
[24]Grigore Vieru, *Strigat-am către tine*, Bucureşti, Litera Internațional, 2002, p. 289
[25]Grigore Vieru, *Acum și în veac*, Bucureşti-Chişinău, Litera-Internațional, 2001, p. 165
[26]Grigore Vieru, *Versuri*, Curierul *UNICEF*, Nr. 3/4, 1995, p. 11

În această afinitate imagistică dramatizată sunt sacralizate până şi stările sufleteşti, eroul liric participând la misterioasa comuniune dintre om şi univers. Este prezentă aici starea de plenitudine care îngemănează viaţa cu moartea, creaţia cu lumina, dragostea cu ura, iar conceptul mitic devine un arhetip, un simbol ce generează reflecţii şi idei lirice, un mod de a aprecia creaţia, de a privi lumea, omenia, iubirea. Jertfa Meşterului Manole înalţă omul la o dimensiune simbolică, manifestând rosturile sale existenţiale şi asigurând funcţionalitatea estetică scrierilor vierene.

Cuprins de nostalgia „zidirii / construirii şi însufleţit de dorul creaţiei," eroul liric din baladă tânjeşte spre edificarea unei construcţii asemănătoare celei din creaţia populară, care să dăinuie veşnic. Dar pentru atingerea acestui scop, autorul răstoarnă semnificaţiile fundamentale ale textului arhetipal şi le înlocuieşte printr-un joc al imaginaţiei artistice proprii. În urma explorării subtextului folcloric, Grigore Vieru îmbracă în înţelesuri mitice unele fapte cotidiene. Eroului liric îndrăzneşte să invite toate femeile la întemeierea „construcţiei" dar rămâne decepţionat:

…Care întâi va ajunge,
Pe- aceea-n perete o voi zidi,
Dar din toate femeile
A venit una singură:
Mama.
– Tu nu m-ai strigat, fiule? (*Mică baladă*)[27]

Întreaga încărcătură emoţională e concentrată, în mod deosebit, în ultimul vers, aici Grigore Vieru renunţă la reflecţiile sentimentaliste şi la accentele melodramatice, pronunţându-se clar împotriva arhicunoscutului subiect mitic. Dintre toate femeile invitate demnă de jertfă este doar mama, de aceea spre ea se revarsă nesfârşitul izvor de dragoste, de lumină şi credinţă. Grigore Vieru umanizează esenţa actului de creaţie, punându-l în opoziţie cu mitul folcloric, însă asemenea meşterului Manole, poetul totuşi zideşte edificiul versului său, înveşnicind chipul mamei sale nu al femeii iubite.

Întreaga creaţie a poetului Grigore Vieru este pătrunsă de originalitate, compoziţie armonioasă şi spirit de creaţie autentic. Prin versurile sale simple dar pline de semnificaţie profundă poetul a reuşit să ilustreze cele mai înalte idealuri ale spiritualităţii neamului românesc. Motivul ar fi, că mare i-a fost afecţiunea faţă de acest plai, de acest popor, iar dragostea sa pentru el n-a avut limite. Poeziile lui sunt bine cunoscute de către orice român oriunde nu s-ar afla, sunt uşor memorabile şi se întipăresc în conştiinţa oricui. Iar atunci când auzim vreun vers al poetului inimile tresar, deoarece conţin un amalgam întreg de pasiuni ascunse printre rândurile adunate în unison, prefacând inima şi sufletul.

Faptul că Grigore Vieru a fost poetul epocii noastre, poetul simbol al neamului nostru îl confirmă şi criticul şi istoricul literar Iulian Boldea: „Grigore Vieru întrupează, în ansamblul literaturii române, destinul unui scriitor cu o înzestrare spirituală de excepţie şi, în acelaţi timp, o impecabilă conştiinţă a naţiunii sale... . Cred că latura de cea mai autentică profunzime a poeziei lui Grigore Vieru este aceea a responsabilităţii civice a scriitorului, a omului de cultură, care se simte, cu fiecare gest pe care îl face, cu fiecare cuvânt pe care îl rosteşte, adânc răspunzător de soarta neamului său, de destinul limbii în care s-a născut şi în care respiră"[28].

Aşadar, Grigore Vieru rămâne a fi considerat un poet foarte talentat care a trăit cu toată fiinţa sa pentru poporul român, pentru limba română şi pentru împărtăşirea bucuriilor şi a suferinţelor compatrioţilor săi, poezia căruia este o revărsare de doruri şi probleme existenţiale, formând câmpul magnetic unitar al universului său imaginar.

[27]Grigore Vieru, *Acum și în veac*, Bucureşti-Chişinău, Litera-Internaţional, 2001, p. 29
[28]Constantin Cubleşan, *Grigore Vieru, O sută și una de poezii*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016, p. 149

**BIBLIOGRAPHY**

BANTOȘ, Alexandru, în Antologia *Limba română este patria mea*, ed. II, Chișinău, 2008.

BURLACU, Alexandru, *Grigore Vieru între tentația orifică și cea mesianică* – În cartea *Literatura Română postbelică*, Chișinău, Tipografia centrală, 1998.

CIMPOI, Mihai, *Grigore Vieru, poetul-simbol, în Grigore Vieru, Poetul*. Academia de Științe a Moldovei, Chișinău, Editura Știința, 2010.

CUBLEȘAN, Constantin , *Grigore Vieru, O sută și una de poezii*, Editura Academiei Române, București, 2016.

DOLGAN, Mihail, *Farmecul estetic al liricii lui Grigore Vieru.*Revistă de Lingvistică şi Ştiinţă Literară, nr.4-6, 2005.

VIERU, Grigore, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001

VIERU, Grigore, *Scrieri alese*, Chişinău, Editura Literatura Artistică, 1984.

VIERU, Grigore, *Fiindcă iubesc*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1980.

VIERU, Grigore, *Mișcarea în infinit*, în *„Limba Română”* Nr. 1-4, anul XIX, 2009

VIERU, Grigore, *Cugetări despre patrie* în *„Limba Română”*, Nr. 1-4, anul XIX, 2009.

VIERU, Grigore, *Văd și mărturisesc*, București-Chișinău, Litera Internațional, 2001.

VIERU, Grigore, *Versuri* pref. de George Meniuc, Chișinău, Cartea moldovenească, 1971.

VIERU, Grigore, *Hristos nu are nici o vină* (poeme şi cântece), Chişinău, Orient – Occident, 1991.

VIERU, Grigore, *Strigat-am către tine*, București, Litera Internațional, 2002.

VIERU, Grigore, *Versuri*, Curierul *UNICEF*, Nr. 3/4, 1995.

# THE ORIGIN OF FOLK FAIRY-TALES

**Ioana Steliana Tătulescu**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: Folk fairy tales take a very important place in universal literature. However, it is still not known where and when this literary genre emerged.*
*There are many theories about the origin of fairy tales. Among these, we can list the most important: mythological theory, anthropological theory, oneiric theory, ritualistic theory, historical theory, diffusionist theory.*
*This paper is intended to be a review of the main theories of the origin of fairy tales, with their characteristics and their particularities.*

*Keywords: fairy tale, origin, theories, characteristics, particularities.*

Teoreticienii sunt de acord cu toții că basmul este un gen literar apărut în vremuri străvechi. Secole de-a rândul el a circulat pe cale orală, îmbogățindu-se continuu, chiar schimbându-și uneori conținutul pe alocuri, după talentul și imaginația povestitorului. De aici vin, de fapt, și numeroasele variante ale aceluiași basm.

În ultimele secole a apărut interesul pentru culegerea basmelor și publicarea lor în diferite culegeri de basme. Primii care au făcut acest lucru au fost frații Grimm, Jacob și Wilhelm, din Germania, care au publicat în anul 1812 întâiul volum din culegerea de basme populare intitulată „*Kinder - und Haus-Märchen*" ("Povești pentru copii").

Exemplul lor a fost urmat de alții, din întreaga lume.

Culegerile de basme tipărite au fost un bun material de studiu pentru cercetători.

Dintre cei care s-au aplecat asupra studierii basmelor putem enumera pe Vladimir I. Propp, Antti Aarne, Stith Thompson, Alexander H. Krappe, Max Muller, Theodor Benfey, Edward B. Tylor, Andrew Lang, Arnold van Gennep, Claude Bremond, iar dintre cei români pe Lazăr Șăineanu, George Călinescu, Petre Ispirescu, Mircea Eliade, B. P. Hașdeu, Ovidiu Bârlea, Nicolae Constantinescu, Moses Gaster și alții.

Toți au contribuit prin cercetările lor la o mai bună cunoaștere a acestui gen vast al literaturii, din punct de vedere al originii basmelor, alstructurii și tipologiei, alstiluluișisi amultoraltor caracteristici.

Comparând basmele provenite din zone diferite ale lumii, s-a constatat că, deși proveneau de la popoare diferite, temele erau în esență aceleași, iar narațiunea respecta o anumită schemă, un anumit tipar.

Pornind de la această descoperire, Antti Aarne, Stith Thompson sau Vladimir Propp au încercat cu succes o clasificare a basmelor din punct de vedere formal.

Antti Aarne, completat mai apoi de Stith Thompson, după un foarte amplu studiu, au reușit să clasifice basmele în 2340 de tipuri.

Chiar dacă lucrarea acestora a avut per ansamblu un succes răsunător, au existat și voci critice:

*Clasificația Antti Aarne-Thompson, aplicată la noi de Adolf Schullerus [...], pare a ține seamă de combinația basmului din șabloane, mulțumindu-se a da un catalog de personaje și situații. Totuși acest indice dezamăgește pe un cercetător al substanței basmului (care e în*

*fond creaţie literară), deoarece dă simple titluri abstracte fixate prin numere şi prin categorii, din care e greu ca cineva şă-şi facă vreo idee concretă.*[1]

La rândul său, Vladimir Propp face o clasificare a basmelor după funcţiile personajelor. Propp a descoperit un număr de 31 de funcţii, constatând că *acţiunea absolut tuturor basmelor ce alcătuiesc materialul nostru se desfăşoară în limitele acestor funcţii, acelaşi lucru întâmplându-se şi cu acţiunea foarte multor alte basme aparţinând celor mai diferite popoare.*[2]

În legătură cu originea basmelor controversele sunt şi mai mari. Au apărut diverse teorii despre aceasta, fiecare având susţinătorii săi, creându-se adevărate şcoli de promovare a ideilor fiecăreia dintre ele.

Întâlnim mai multe teorii, cum ar fi teoria mitologică, cea migraţionistă sau istorică, teoria ritualistă sau cea onirică.

Încercând să facem o scurtă definire şi prezentare a principalelor teorii ale originii basmelor, se poate spune încă de la bun început că niciuna dintre teorii nu poate să răspundă precis la această întrebare. Toate conţin părticele de adevăr, însă şi erori. Aşadar, nici acum nu se cunoaşte, în fapt, când şi cum au apărut basmele.

Teoria mitologică este teoria conform căreia basmele îşi au originea în străvechile mituri indo-europene, fiind, de fapt, fragmente din miturile străvechi.

Are mulţi adepţi - deoarece în mod clar există o legătură între mit şi basm, aşa cum remarca însuşi Şăineanu în cartea sa:

*Miturile elenice şi multe din legendele lor sună la auzul nostru întocmai ca nişte basme. [...] Singura deosebire între ele şi poveştile poporale e caracterul general al celor din urmă: mitul e un basm individualizat.*[3]

Această teorie a fost iniţiată de fraţii Grimm şi susţinută de alţii, precum Arthur şi Albert Schott, Friedrich Max Müller, At.M.Marienescu, Al.I.Odobescu şi George Coşbuc.

Punctul de plecare în îmbrăţişarea acestei teorii l-a constituit descoperirea unor basme asemănătoare, întâlnite pe arii circulare, concentrice, în spaţiul indo-european.

La rândul său, suedezul C.W. von Sydow a fost de acord cu originea indo-europeană a basmelor, negând însă că ele ar fi părticele din miturile străvechi.

Criticii teoriei mitologice argumentează că nu se cunosc miturile indo-europene, pentru a putea susţine că basmele îşi au obârşia în acestea.

Astăzi, majoritatea cercetătorilor nu neagă influenţa mitului asupra basmului, însă se consideră că basmele sunt nişte naraţiuni în care miraculosul şi supranaturalul au fost desacralizate, nefiind percepute ca având vreo legătură cu mitul:

*Fraţii Grimm, apoi mai târziu Wesselski şi Propp au stabilit secvenţa mit-basm. La început a fost mitul, legenda etiologică despre demiurgi [...]. Cu trecerea vremii, credinţa în aceştia a slăbit treptat, naraţiunile despre faptele lor au încetat a mai fi crezute şi au devenit simple relatări, spuse spre desfătarea ascultătorilor. Verdictul mitic a fost convertit astfel în plăsmuire estetică.*[4]

Nicolae Constantinescu scrie şi el aceleaşi lucruri în prefaţa cărţii *Basme Populare Româneşti*:

*[...] este sigur că basmul popular tradiţional se află în imediata proximitate a mitului primitiv (diferit de miturile clasice ale antichităţii greco-latine), pe care îl continuă, dar de care se şi desparte, se diferenţiază din punct de vedere funcţional. Primul are un pronunţat*

[1] George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 318;
[2] V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 64;
[3] Lazăr Şăineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 53;
[4] Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveştilor româneşti,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 68;

*caracter ritual, situându-se pe planul sacrului, spre deosebire de basm, care este o povestire nerituală situată pe planul profanului.*[5]

Teoria ritualistă este teoria conform căreia basmele îşi au originea în unele obiceiuri şi practici străvechi. Cercetătorii care au îmbrățișat această idee sunt de părere că la baza originii basmului stă ritualul inițierii. Putem enumera printre adepții teoriei ritualiste pe A. Van Gennep și P. Saintyves.

Se consideră că mitul antic are legătură cu ritualul, iar basmul nu. Cu toate acestea, există ritualul basmelor rostite de către ciobani seara, în jurul focului, în timpul celor o sută de zile de gestație a oilor.

Un punct de vedere interesant, cumva apropiat de ideile teoriei ritualiste, însă nu întru totul, îl are marele nostru - printre altele - istoric al religiilor, Mircea Eliade.

Conform concepției lui Mircea Eliade, basmele au o structură inițiatică, însă scenariul de inițiere este imaginar, fără un timp şi un spațiu anume, exprimând o comportare anistorică, arhetipică a sufletului. El este de părere că nu-i vorba de o desacralizare a mitului, ci s-*ar putea mai curând vorbi despre un camuflaj al motivelor şi al personajelor mitice; şi în loc de desacralizare ar fi mai bine să spunem degradare a tot ceea ce e sacru.*[6] Zeii, camuflați în personajele basmelor, continuă să-şi îndeplinească funcțiile.

Istoria povestită de mit este, în viziunea sa, o cunoaştere de ordin ezoteric, secretă, se transmite în cursul unei inițieri şi este însoțită de o putere magică-religioasă.

*Ne-am putea întreba deci dacă basmul minunat nu cumva a devenit foarte de timpuriu un dublet facil al mitului şi al ritului de inițiere, dacă nu cumva a avut acest rol de a reactualiza probele de inițiere la nivelul imaginarului şi al oniricului.*[7]

Teoria migraţionistă sau difuzionistă, este teoria conform căreia basmele îşi au originea în vechea literatură indiană și au fost create în templele budiste, pentru ca mai apoi să se răspândească odată cu migraţia popoarelor.

Fondatorul teoriei este germanul Theodor Benfey, iar dintre susținători putem aminti pe Emmanuel Cosquin şi Gaston Paris.

Este o teorie contestată, considerându-se puțin probabil ca toată zestrea de basme a lumii să-şi aibă obârşia doar într-o singură țară, din care apoi să se difuzeze în lumea întreagă. Totuși, se poate explica astfel modul de răspândire al unui număr limitat de basme provenite din zona Indiei.

Teoria antropologică sau poligenetică, este teoria conform căreia *basmele au fost create în timpuri străvechi, când popoarele aveau o cultură primitivă, identică la toate popoarele. Asemănările globale între basme pornesc din uniformitatea mentalităţii omeneşti pe aceeaşi treaptă de cultură primitivă.*[8]

Ideea de bază desprinsă din această teorie este aceea că basmul are o origine poligenetică. Nu există un anumit spațiu şi un anumit timp pentru geneza basmelor, ele s-au născut în timpuri şi în locuri diferite, care nu pot fi determinate.

Autorul teoriei este Andrew Lang, ideile sale fiind îmbrățișate de alții, precum englezul Edward Burnett Tylor sau francezul Joseph-Charles-Marie Bédier.

Şi George Călinescu, autorul cărții *Estetica basmului*, adept al lui Andrew Lang în privința circulației basmelor, scrie:

*Migrația şi persistența uimitoare a şabloanelor fabuloase este de netăgăduit [...] un fapt este clar, şi în privința asta Andrew Lang are dreptate. Dacă am descoperi o populație într-o*

[5] Nicolae Constantinescu, *Studiu introductiv* în *Basme Populare Românești*, partea I, Editura Academia Română – Fundația Națională pentru Ştiință și Artă, București, 2008, p. 37 (XXXVII);
[6]Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 187;
[7]*Ibidem*, p. 189;
[8]Barbu Teodorescu, Octav Păun, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti , 1967, p. 222;

*insulă ce n-a avut niciodată un contact cu lumea cunoscută, am găsi acolo şabloane de basm, dacă nu material, dar desigur spiritual identice.*[9]

Călinescu explică fenomenul prin *conformația morală şi imaginativă a oamenilor de pretutindeni.*[10]

Teoria onirică este teoria conform căreia basmele s-au născut din visele oamenilor primitivi.

Ea a fost elaborată de Bogdan Petriceicu Haşdeu.

Conform acestei teorii, originea basmului este visul. Visul omului primitiv, care - precum un copil - nu putea să deosebească *limpede starea de veghere şi ceea ce vede în vis.*[11]

Edward Burnett Tylor, creatorul antropologiei, are idei asemănătoare, pe care, însă Haşdeu le combate, preferând să-şi asume similaritatea gândirii cu şcoala neoplatoniană de la Alexandria, mai precis cu ideile lui Synesius, cu al său tratat despre vise dedicat Hypatiei, al cărui discipol a fost.

Haşdeu spune că omul *trăieşte nu o singură viață, ci două vieți: viața vegherii şi viața somnului. Ceea ce facem noi în veghere, [...] este o realitate, dar nu mai puțin realitate, deşi de o altă natură, este ceea ce facem noi [...] în stare de somn, adică în vis.*[12]

În favoarea teoriei sale Haşdeu aduce zece argumente, pe care le denumeşte a fi trăsături fundamentale ale basmului şi visului deopotrivă:

1.- în vis, ca şi în basm, totul capătă forme hiperbolice;

2.- uneori, visele se pot adeveri (vise premonitorii), de aceea omul crede în vise - şi tot aşa crede şi în basme - este de părere Haşdeu;

3.- în basm, ca şi în vis, spațiul se şterge;

4.- în basm, ca şi în vis, timpul se şterge;

5.- în basm, ca şi în vis, omul poate zbura;

6.- în basm, ca şi în vis, omul întâlneşte zâne, zei sau sfinți;

7.- în basm, ca şi în vis, omul întâlneşte monştri pe care cel mai adesea îi învinge în luptă;

8.- în basm, ca şi în vis, omul poate să înțeleagă orice limbă, chiar şi pe cea a necuvântătoarelor;

9.- în basm, ca şi în vis, orice este posibil;

10.- în basm, ca şi în vis, de regulă totul se sfârşeşte cu bine.

Teoria naturistă este teoria conform căreia basmul îşi are originea în perioada comună a indo-europenilor. Limbajul era extrem de colorat şi permitea denumirea mai multor obiecte sau fenomene folosind aceeaşi metaforă. În momentul când acesta s-a mai restrâns a avut loc o *boală a limbajului*, făcând ca însuşirile tuturor omonimelor să fie restrânse la un singur obiect sau fenomen. În acest mod teoria naturistă explică naşterea mitologiei.

Conform acestei teorii, se consideră că sub numele personajelor din mitologii şi basme se ascunde o semnificație primară.

Dintre adepții teoriei naturiste amintim pe Max Müller, A.Kuhn, W.Schwartz, C.W.Cox, Angelo de Gubernatis.

Acestea sunt doar câteva dintre teoriile originii basmului. Există multe altele, de la teoria istorică, unde originea şi vechimea basmului se poate descoperi pe baza documentelor istorice care atestă despre diferite basme, la teoria totemică, conform căreia naşterea basmelor e rezultatul credinței într-un animal totemic.

Toate aceste teorii au susținători şi, de asemenea, critici. Fiecare conține părticele de adevăr ce le fac credibile, dar şi inadvertențe şi chiar neadevăruri.

---

[9]George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, pp. 385-386;
[10]*Ibidem,* p. 386.
[11]B.P. Haşdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, III, Editura Minerva, București, 1976, p. 254;
[12]*Ibidem,* p. 254;

Un lucru este, însă, sigur: nimeni nu se poate îndoi de vechimea basmelor, de numeroasele elemente comune cu mitul şi ritualul, precum şi de universalitatea lor.

**BIBLIOGRAPHY**

*Antologie de Literatură Populară*, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1953;

Angelescu, Silviu, *Mitul şi literatura*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010;

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976;

Bremond, Claude, *Logica Povestirii*, Editura Univers, Bucureşti, 1981;

Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965;

Dan, Sergiu Pavel, *Feţele fantasticului*, Editura Paralela 45, 2005;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978;

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Ediţia a III-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005;

Gaster, Moses, *Literatura populară română*, Ig. Haimann, Bucureşti, 1883;

Haşdeu, B.P., *Etymologicum Magnum Romaniae*, III, Editura Minerva, Bucureşti, 1976;

Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970;

Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, Bucureşti, 1973;

Simion, Eugen (Coordonator), *Basme Populare Româneşti*, vol. I şi II, Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008;

Şăineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978;

Teodorescu, Barbu, Păun, *Octav, Folclor literar românesc*,Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967;

Todorov, Tz.,*Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

# SOME PERSPECTIVES ON SLAVERY IN GREEK ANDROMAN COMEDY

**Iulian-Gabriel Hruşcă**
**Assist., Phd, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi**

*Abstract: In ancient sources, unfortunately, there are no nonfiction works that mirror the lives and opinions of slaves. The only texts in which we encounter aspects related to the attitude of the slaves in relation to the realities of the time are the fictional ones. Diogenes, one of the Greek founders of Cynic philosophy, the Roman Stoic philosophers Seneca and Epictetus, the fabulists Aesop and Phaedrus, the novelists Petronius and Apuleius are some of the most important authors who depict in a human manner episodes from the lives of slaves.However, perhaps no other literary genre transfigures more accurately, and we could say with more sensitivity, despite the tendency to ridicule, the disadvantages of the institution of slavery in antiquity than the Greco-Latin comedy. The works of Aristophanes and Menander, as well as those of Plautus and Terentius, illustrate with talent the περιπέτεια and ἀναγνώρισις of the slaves and, although in an indirect manner, express a critical attitude regarding the constraints they were subjected to. All these great comedy writers have tried to convince people of their time to dream of a more sympathetic and less restrictive world, they have abolished barriers, setting up an imaginary universe of immunity, and they have defied or, at least, tried to provoke beneficial reactions from the political element.*

*Keywords: slavery, insecurity, politics, freedom, humanity.*

Antichitatea greco-latină reprezintă fundamentul culturii şi cunoaşterii moderne. În toate epocile ulterioare putem identifica o perpetuă şi consistentă raportare la această etapă semnificativă a evoluţiei umanităţii. Un timp mitic în sine, lumea greco-latină continuă să surprindă şi astăzi prin complexitatea gândirii învăţaţilor ei şi ne dezvăluie, în căutările noastre, de nenumărate ori, aspecte luminoase ale existenţei. Desigur, umbrele nu lipsesc. Prezenţa instituţiei sclaviei este, probabil, cea mai obscură latură a Greciei şi a Romei antice.

Iniţial, în epoci arhaice, statutul sclavilor era sever limitat de legi scrise sau nescrise. Această atitudine regretabilă faţă de sclavi e sesizabilă şi în perioadele următoare, uneori chiar la unele din cele mai mari nume ale antichităţii: Aristotel susţinea că sclavul este o unealtă, iar Cato Major opina că sclavii ar trebui să muncească mereu, cu excepţia orelor de somn. Regăsim, din păcate, frecvente situaţii în care sclavilor le sunt aplicate tratamente brutale. De exemplu, un alt nume celebru, Epictet, pe când era sclav, a început să fie maltratat de stăpânul său. În acel moment, filosoful stoic i-a atras atenţia că, dacă va continua să-l bată, îi va rupe piciorul. Avertismentul era de natură practică: fără ambele picioare viabile, un sclav nu putea munci. Într-adevăr, în atare context, un sclav nu ar fi putut miza pe considerente de factură psiho-morală. Insensibilul stăpân a continuat, piciorul s-a rupt, iar Epictet i-a spus că l-a avertizat că se va întâmpla acest lucru[1]. Astfel de episoade atestă un anumit tragism al condiţiei umane în antichitate. Cu toate acestea, anticii nu i-au privit întotdeauna identic pe sclavi şi, într-o anumită măsură, sclavia celor vechi a fost mai uşoară decât sclavia din timpurile moderne. Se operează prea adesea corespondenţe superficiale între sclavia din Lumea Nouă şi cea din spaţiul greco-latin. De exemplu, sclavia antică nu avea caracter rasial, iar viaţa în sclavie cunoştea forme mult mai diverse[2]. Pe de altă parte, faţă de

[1]*Diatribai*, 3, 24.
[2]Robert Knapp, *Invisible Romans*, Londra, Editura Profile Books, 2011, p. 126.

epoca modernă, diferă chiar modul în care, în antichitate, oamenii liberi se raportau la sclavi şi la posibilitatea de eliberare a acestora. Până la abolirea sclaviei, în statele sclavagiste moderne se practica mai rar eliberarea celor înrobiţi. În schimb, la romani, eliberarea oamenilor cu statut de sclavi (în *lat., manumissio*) era atât de frecventă, încât Augustus, în perioada imperială, a limitat acest procedeu – devenit o adevărată modă printre patroni – la o sută de sclavi şi a impus şi anumite limite de vârstă: un stăpân sub optsprezece ani nu avea voie să elibereze, iar un sclav sub treizeci de ani nu avea dreptul de a fi eliberat[3]. Mentalul antic era mai permisiv faţă de perspectiva dezrobirii pentru că *status*-ul de sclav al unei persoane nu era văzut ca fiind unul permanent sau complet stigmatizant. Raportarea la clasele sociale îşi găsea corespondent chiar în credinţele religioase şi în mitologia vremii. În poemul mitologic *Metamorfoze*, poetul latin Ovidiu oglindeşte patru trepte sau regnuri ale elementelor universului: cea minerală, cea vegetală, cea animală şi cea divină. Oricine se poate preface în orice. Transmutarea de pe o treaptă pe alta este dificilă şi are un caracter extraordinar, însă este posibilă şi are loc: un obiect poate deveni om, iar un om îşi poate depăşi condiţia şi poate accede chiar la treapta divină. De aceea, unui grec sau unui roman nu îi apărea ca imposibilă depăşirea condiţiei de sclav şi urcarea pe treapta oamenilor liberi. În mitologie, acest fenomen al preschimbării putea avea loc şi în sens invers. Un element de pe treapta fiinţelor însufleţite putea să se metamorfozeze într-un element din regnul vegetal sau mineral. Un asemenea regres era observabil şi la nivelul societăţii: un om liber putea deveni sclav, dacă nu îşi plătea datoriile, de exemplu.

Statutul sclavilor evoluează în concordanţă cu progresul ideilor. Alături de alte postulări filantropice pe care le regăsim în scrierile filosofice, în istoriografie, în literatura antichităţii, în genere, comediografia greacă sau latină contribuie, de asemenea, la această dinamică a perspectivelor umanitariste antice asupra instituţiei sclaviei.

Surprinzător, la greci, erau prevăzute mai puţine opţiuni pentru sclavi. Ei puteau deveni oameni liberi, însă nu cetăţeni. Se manifestă aici acel conservatorism şi elitism specific elin. Nu numai sclavii, dar nici măcar străinii, barbarii, nu erau trataţi cu aceeaşi deschidere ca la Roma. Oratorul Lysias, de exemplu, în calitate de metec[4], a fost răsplătit, la un moment dat, cu acordarea dreptului de cetăţenie pentru sprijinirea partidei democratice. Ulterior însă decretul a fost atacat ca ilegal, iar el şi-a păstrat numai egalitatea în drepturi civile cu ceilalţi cetăţeni, şi acesta fiind, de altfel, un privilegiu rar oferit.

Dintre cetăţile greceşti, rigida Sparta a fost cea care a aplicat cele mai inumane tratamente sclavilor săi. Tinerii spartiaţi practicau un exerciţiu militar înspăimântător, *κρυπτεία*, prin care erau obligaţi să-i atace şi să-i omoare pe hiloţii (*εἵλωτες*) întâlniţi[5]. La Atena, situaţia sclavilor nu era atât de nesigură şi de înfiorătoare. Cu toate acestea, dacă e să ne menţinem în sfera comediei greceşti vechi, aflăm de la Aristofan că publicul atenian aprecia, iniţial, glumele de prost gust făcute pe seama sclavilor de comediografii contemporani:

„εἰδ'οὖνεἰκόςτινατιμῆσαι, θύγατερΔιός, ὅστιςἄριστος/ κωμῳδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται,/ ἄξιος εαναί φης ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάσκαλος ἡμῶν./ πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν/ ἐς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας ,/ τούς θ ' Ηρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους /

[3]Jérôme Carcopino, *Viaţa cotidiană în Roma la apogeul Imperiului*, în românește de Cicerone Poghirc, prefaţă şi note de Dumitru Tudor, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 93.
[4]Populaţia liberă dintr-o cetate era alcătuită din cetăţeni de drept şi străini, aşa-numiţii meteci (métoikoi). În greacă, *ὁ/ ἡ μέτοικος* însemna *cel, cea care locuieşte împreună cu cetăţenii*. Metecii se bucurau de anumite drepturi civile, în schimb erau lipsiţi de drepturi politice. Erau supuşi achitării unei taxe de 12 drachme, numită *τὸ μετοίκιον*. Comerţul şi meşteşugurile depindeau, mai ales, de meteci.
[5]Robert Flacelière, *Viaţa de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 112.

ἐξήλας' ἀτιμώσας πρῶτος, καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν / τοὺς φεύγοντας καἄξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες,/ οος ἐξῆγον κλάοντας ἀεί, καὶ τούτους οονεκα τουδί,/ ἵν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εετ ' ἀνέροιτο,/ «ὦ κακόδαιμον τί τὸ δέρμ ' ἐπαθες; μῶν ὑστριχὶς εἰσέβαλέν σοι/ ἐς τὰς πλευρὰς πολλλ στρατιι κἀδενδροτόμησε τὸ νῶτον;»" (*Εἰρήνη*, v. 736-747)

„Dar dacă doriți să-l cinstiți, copilă născută din Zeus,/ Pe cel mai măreț și pe cel mai de seamă poet dintre oameni,/ Nu-i altul mai vrednic de cinste, la noi, decât Aristofan!/ Căci el mai întâi și-a silit adversarii să nu-i/ Ponegrească pe oamenii-n zdrențe, luptând cu păduchii!/ Pe Hercule cel ce frământă-aluat! Pe cei flămânzi,/ Pe sclavii fugari, ce mint sau primesc lovituri,/ Tot el i-a lăsat mai întâi la o parte, căci ei/ Ieșeau totdeauna din casă plângând; iar unul din ei,/ Un sclav întreba în bătaie de joc pe sclavul lovit:/ «Nemernice, pielea ți-i ciur! Te-a atins cu nădejde/ Vreun bici noduros, pe la șold, scrântindu-ți spinarea?»"[6]

Aristofan, potrivit propriei mărturii, a fost primul dintre poeții comici care a evitat termenii grosolani și ridiculizarea celor vulnerabili într-un joc scenic inadecvat:

„τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ ' ἀγεννῆ/ ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κἀπύργως ' οἰκοδομήσας/ ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις." (*Εἰρήνη*, v. 748-750)

„Lăsând la o parte cuvântul urât, josnicia și jocul nevrednic,/ Poetul a dat la lumină o artă sublimă, clădind-o/ Pe gânduri mărețe, pe cuvinte frumoase și pe glume cu tâlc..."[7]

Acest pasaj din piesa *Pacea* (*Εἰρήνη*), reprezentată la Marile Dionisii, în 421 a. Chr., ar putea fi considerat o *Ars Poetica avant la lettre*. Mult mai târziu față de Aristofan, Aristotel și Platon abordează poezia din punct de vedere teoretic, însă nu întotdeauna plasează poetul pe poziții avantajoase[8]. În literatura latină, Horatius este cel care alcătuiește o remarcabilă *Ars Poetica*[9]. Aristofan însă este primul care trasează dramaturgilor repere valoroase de urmat. Poetul a considerat nedemn și inuman să critice și să ridiculizeze sclavii loviți sau femeile și a preferat să-i persifleze pe politicienii demagogi ai cetății. Această atitudine a comediografului grec atestă o anumită evoluție a moravurilor.

Comedia nouă grecească, cunoscută astăzi prin ceea ce s-a păstrat de la Menandru, mizează, în continuare, pe o abordare umană față de sclavi. Încă de la începutul piesei *Mizantropul* (*Δύσκολος*), aflăm cum un personaj, chiar dacă nu e înstărit, are grijă de el însuși, de mama sa, dar și de un sclav moștenit de la părinți. Personajele pieselor menandriene sunt cetățeni atenieni de rând sau sclavi și curtezane, însă lipsite de un comportament deplasat. Au un limbaj reținut și îngrijit, în concordanță cu filosofia timpului. Într-adevăr, comedia nouă a lui Menandru își trage seva din noile idei promovate de filosofii vremii[10] și avansează personaje cu o atitudine filosofică în fața vieții. Bătrânii trebuie să fie mai înțelegători față de entuziasmul tinerilor, iar aceștia din urmă ceva mai reținuți, la rândul

---

[6]Aristofan, *Teatru - Pacea*, în românește de Eusebiu Camilar și H. Mihăescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 69.

[7]*Idem*.

[8]Platon are chiar rezerve față de funcția educativă a poeziei și literaturii într-un stat ideal, deoarece literatura e o formă de *μίμησις* - imitație (de la *μιμεῖσθαι* – a imita) care acționează nu asupra rațiunii, ci asupra psihologiei umane și inculcă idei greșite despre zei, mituri, forme vulgare ale vieții etc. În cartea a X-a din *Republica/*(*gr*.) ***Πολιτεία***/ (*lat.) De Republica*, scrisă în 370 a. Chr., Platon a lansat un atac extrem de ironic și de virulent la adresa artelor, pentru că un artist, spune el, „deține al treilea loc la tronul adevărului", deoarece Zeus creează „patul", un tâmplar face „un pat", iar artistul ne oferă numai reprezentarea „patului".

[9]Inițial, poemul purta titlul de *Epistula ad Pisones* și era adresat senatorului Calpurnius Piso și fiilor săi. Mai târziu, Quintilian, în *Institutio oratoria*, o redenumește *Ars Poetica*. După modelul poemului horațian, în 1674, Boileau publică a sa *L'Art poétique*.

[10]Menandru a avut parte de o educație aleasă, stând în preajma unor filosofi celebri precum Teofrast, Epicur sau Zenon. Demetrios din Faleron i-a fost, de asemenea, un prieten apropiat.

lor. De asemenea, cei puternici trebuie să fie mai îngăduitori față de supuși, față de sclavi. Menandru încearcă să modeleze dacă nu o lume echitabilă, cel puțin o lume mai puțin aspră. De multe ori desfășurarea acțiunii este întreruptă, iar personajele menandriene rostesc monologuri ample în care meditează asupra condiției vieții omenești și rostesc îndemnuri și adevăruri general-valabile. Astfel de replici, pronunțate de diversele personaje, au fost strânse, încă din antichitate, în culegeri de maxime și proverbe. De altfel, până în secolul XX, din comediile lui Menandru nu se păstraseră decât aceste sentențe disparate, de-abia ulterior fiind descoperită o comedie, păstrată integral, și numeroase fragmente din alte piese. Replicile extrase din comediile lui Menandru sau atribuite comediografului grec fac parte dintr-un gen foarte răspândit în antichitate: literatura *gnomică*[11]. Poemele lui Theognis din Megara[12], ale înțeleptului Solon[13], *Versurile de aur* ale lui Pythagora[14] (*gr.*: *Χρύσεα Ἔπη*; *lat.*: *Aurea Carmina*), culegerea de dialoguri socratice ale lui Xenophon[15], *Memorabilia*/ *Ἀπομνημονεύματα, Discursurile lui Epictet*/ *Ἐπικτήτου διατριβαί*[16] sau cugetările către sine însuși ale lui Marcus Aurelius[17], *Τὰ εἰς ἑαυτόν*/ *Meditații către mine însumi* și multe altele aparțineau, de asemenea, acestui curent, pe care îl putem lega de una din principalele preocupări ale literaturii grecești și anume: atingerea echilibrului, practicarea moderației și identificarea unei etici. Influențând atitudinea grecilor față de sclavi, *ethos*-ul grec edulcora, în acest mod, situația lor aspră.

După cum am văzut, la greci exista posibilitatea liberării unui sclav, însă acestuia nu i se acorda ulterior și dreptul de cetățenie. Numai romanii, mai târziu, au acordat cetățenie sclavilor liberați și au ajuns singulari printre popoarele antice:

„Într-adevăr, în lumea antică, numai Roma are cinstea de a-și fi răscumpărat pe ai săi *paria*, deschizându-le porțile. Firește, sclavul liberat (*libertus*) nu căpăta dintr-odată accesul la slujbe sau magistraturi. Fără îndoială, de asemenea, el rămânea legat de fostul său stăpân – pe care îl numea patron – *patronus* – prin prestări de servicii sau redevențe pecuniare și, iarăși, prin datoriile unui respect quasi familial: *obsequium*. Dar, de îndată ce dezrobirea sa (*manumissio*), fusese pronunțată conform legii, fie în fața unui pretor într-un proces fictiv de revendicare, *per vindictam*, fie prin înscrierea, la cinci ani, în registrele censorilor (*censu*), fie, mai obișnuit, în virtutea unei clauze testamentare (*testamento*), el obținea, prin voința stăpânului său viu sau mort, numele și calitatea de cetățean roman[18].”

În acest fel, după *manumissio*, un sclav se putea bucura de *libertas*, ceea ce la romani însemna nu doar o libertate pasivă și limitată, ci una activă și neîngrădită din punct de vedere politic, căci includea dreptul de a vota.

La Roma, în epoca regalității, relația stăpân-sclav avea un caracter patriarhal. Familia romană, spre diferență de familia modernă, includea și sclavii, care participau la activitățile curente ale grupului și aveau statutul unor membri inferiori. Această percepție a sclavului s-a menținut și în perioada republicană. Comediograful latin Plautus îi desemnează, uneori, pe sclavi cu termenul de *familiares*:

---

[11]Se numesc *γνῶμαι* (*ἡ γνώμη, -ης* înseamnă *părere, sentiment, plan*) formulările concise care se bazează pe observații psihologice, exprimând reflecții asupra vieții și constituindu-se în precepte morale.
[12]Θέογνις ὁ Μεγαρεύς – a trăit probabil în a doua jumătate a secolului VI a. Chr.
[13]Σόλων - aprox. 638 – 558 a. Chr.
[14]Πυθαγόρας ὁ Σάμιος – aprox. 570 – 495 a. Chr.
[15]Ξενοφῶν a trăit cu aprox. între anii 430 – 354 a. Chr. și a fost un discipol al lui Socrate. S-ar părea că opera sa oglindește un Socrate ceva mai apropiat de veritabilul magistru față de dialogurile lui Platon.
[16]Ἐπίκτητος a trăit între anii 55 – 135 p. Chr.; dialogurile respective au fost scrise de Flavius Arrianus Xenophon, mai pe scurt, Arrianus, un discipol al lui Epictet.
[17]Marcus Aurelius, împărat roman între anii 26 aprilie 121 – 17 martie 180 p. Chr. A fost un filosof stoic. A preferat să scrie direct în limba greacă, deși era roman și stăpânea, desigur, foarte bine limba latină.
[18]Jérôme Carcopino, *op. cit*., p. 93.

„Simțul practic al romanilor, precum și un fond de umanitate firesc pentru inimile lor de țărani, îi ferise de cruzime împotriva sclavilor, *servi*. Ei îi ocrotiseră totdeauna, așa cum își ocrotea Caton boii săi de muncă; și oricât de departe ne întoarcem în trecut, vedem cum, pentru a le stimula eforturile, ei îi recompensau cu prime și salarii, care, strânse într-un peculiu, le procura, de obicei, prețul de răscumpărare a sclaviei. Excluzând excepțiile, sclavia n-a fost deci, la Roma, nici insuportabilă, nici veșnică.[19]"

În privința sclavilor, romanii s-au ghidat, așadar, după preceptul străvechi de *severitas* încă din primele secole ale Romei, însă, cel puțin din pragmatism, dacă nu din alte considerente, i-au protejat pe cei care munceau alături de ei. Până și Cato cel Bătrân, un roman tradiționalist și ieșit din comun de aspru cu sine însuși și cu ceilalți, știa că trebuie să aibă grijă de sclavi și să-i lase să doarmă și să se odihnească, chiar dacă în rest susținea că ar trebui să muncească neîncetat.

Fără îndoială, situația acestui grup social inferior era una dificilă. Plautus surprinde aspecte din viața sclavilor din timpul său, deși sub o pretinsă înfățișare grecească. Specialiștii s-au întrebat, într-adevăr, dacă piesele lui reflectă spațiul grec elenistic sau oglindesc, mai degrabă, lumea romană. Aparent, piesele plautine reflectă lumea greacă, pentru că în statele elenistice se resimțea o anumită decadență, valorile sociale se confundau și sclavii erau, uneori, mai șireți decât stăpânii lor. În lumea romană, existau *sobrietas, gravitas*, virtuți tradiționale romane, iar senatorii romani guvernau cu multă abilitate și cu răspundere. Devotamentul față de patrie îi determina pe romani să conștientizeze o anumită ierarhie, care subordona individul diferitelor grupuri sociale, însă și pe aceste grupuri, la rândul lor, le subordona unele altora, cei puternici fiind obligați să asigure buna guvernare a supușilor[20]. Polemica dintre cei care susțineau latinitatea și originalitatea lui Plautus și cei care-l credeau un simplu traducător și imitator al spațiului grec a blocat mult timp cercetarea operei plautine. În cele din urmă, acest stadiu a fost depășit, iar acum, în general, cercetătorii consideră că lumea lui Plautus este o lume tipică pentru toată regiunea mediteraneană. În piesele sale, întâlnim atât realități romane, cât și aspecte exterioare, specifice întregului spațiu elenistic.

Comedia veche a lui Aristofan ataca subiecte politice ale cetății. Comedia elenă post-aristofaniană nu mai este axată pe *res publica*, ci pe *res privata*. Plautus abordează, de asemenea, *res privata*. După dispariția democrației ateniene, în timpul căreia Aristofan și-a permis să abordeze subiecte politice, își fac apariția tiraniile elenistice. Comediografii greci evită, pentru a nu deranja, persiflarea vieții politice a cetății și preferă să oglindească aspecte din viața de familie. La Roma, este în continuare menținută această prudență, pentru că legile și autoritățile romane nu puteau constitui obiectul persiflărilor specifice comediei. Cu toate acestea, Plautus reflectă într-o viziune artistică, originală, carnavalescă și saturnalică, societatea romană în plină prefacere[21] și inserează numeroase aluzii la realități romane inconvenabile. De aceea, autoritățile romane privesc cu neîncredere spectacolul teatral. Potrivit viziunii saturnalice a pieselor plautine, sclavul isteț (*servus callidus*) – există și un sclav obedient, dar acesta nu este favorizat de autor – este mai șiret decât Ulise, e un orator și un poet, e asemuit cu Socrate, e asemenea unui model pentru pictori, e un maestru și un învățat, e un arhitect și un strateg în urzirea planului care urmează să-i ajute pe tinerii îndrăgostiți (*Pseudolus, Miles gloriosus* etc.). În opoziție cu sclavul isteț și cu tânărul îndrăgostit, *adulescens amans*, se află exponenții coercitivi ai societății: *leno, miles*, dar și *senex*, tatăl bătrân al tânărului și stăpânul sclavului intrigant. Analogia dintre personajul arhetipal *senex* și senatori, *patres conscripti*, adesea în vârstă, era ușor de operat de către

[19]*Ibidem*, p. 90.
[20]Pierre Grimal, *Civilizația romană*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973, p. 90.
[21]V. Traian Diaconescu, *Metaforă şi univers saturnalic în comedia lui Plautus*, Bucureşti, Editura Universității, 1974.

publicul teatrelor. Nu întâmplător, teatrele romane au fost mult timp construite numai din lemn și au avut un caracter temporar, fiind permise doar spre finalul Republicii construcțiile impunătoare din piatră. Teatrul, din cauza spectacolului comic, era considerat impur, însă impieta și deranja mai ales din punct de vedere politic. Cutezanțele erau însă bine mascate și inserate cu prudență. Plaut știa că poetului Naevius, ca urmare a epigramelor sale la adresa Scipionilor sau a Metellilor, înainte de a fi exilat, i s-a ferecat gâtul într-un cerc de fier. O astfel de aluzie regăsim în piesa *Miles Gloriosus*.Personajele neconvenționale plautine încălcau cutumele romane, însă aceste manifestări erau izbucniri ale naturii sau manifestări ale celor oprimați de viața reală. Noțiunea de *humanitas* sprijină la Plaut ideea de descătușare a ființei umane, iar triumful sclavului și al tânărului atestă prezența unui filon moral în piesele plautine, în ciuda aparentei ridiculizări a tuturor personajelor. Autorul latin reflectă, în cele din urmă, o istorie secretă a societății umane.

Mai târziu, Terentius pune în scenă aceleași personaje arhetipale specifice comediei noi sau comediilor plautine, însă aspectele și ideile oglindite sunt diferite. El însuși sclav eliberat, însă ulterior prieten intim al Scipionilor și al Aemiliilor, comediograful latin încurajează dezvoltarea cumpătării și a măsurii în mentalul roman. Prin cultivarea moderației, scriitorul latin fațetează idealul scipionic de *humanitas* și generează o atitudine mai înțelegătoare a stăpânitorilor față de supuși, printre aceștia numărându-se cei care nu erau romani, dar și sclavii. Personajele terențiene au un comportament nobil, generos, uman. Nu sunt neapărat asemenea oamenilor din viața reală, însă sunt modele pentru romanii care gustau teatrul său și urmările comediilor sale se fac resimțite în operele altor autori. Stoicii, de exemplu, considerau că virtutea implică solidaritatea și egalitatea umană. Ideea aceasta a dus la conceptul de patrie universală. De aceea, indiferent de clasa socială a individului, Seneca a spus că:„Homo res sacra homini.”/ „Omul este un lucru sacru pentru om.”Această teorie o răstoarnă pe cea a lui Cato sau pe cea a lui Aristotel, menționate anterior. Seneca afirmă că sclavia încalcă legile naturii. Cu toate acestea, nu proclamă abolirea ei, ci atenuarea condiției sclavilor, însă influențele benefice pot fi sesizate și la nivel legislativ. Împăratul Claudius emite un edict prin care sclavii bolnavi sau infirmi părăsiți de stăpân sunt automat eliberați, iar Nero, poate chiar înrâurit direct de Seneca, însărcinează pe prefectul Romei să cerceteze amănunțit plângerile sclavilor care acuzau diverse forme de abuz. Această evoluție este observabilă și ulterior la nivel legislativ și culminează prin decizia împăratului Antoninus Pius de a condamna ca homicid trimiterea la moarte a unui sclav.

Comediografia greco-latină a jucat un rol important în constituirea unei viziuni umanitariste asupra instituției sclaviei în antichitate și a cutezat, uneori, mai mult decât filosofii, istoriografii sau poeții lirici ai vremii.

## BIBLIOGRAPHY

Carcopino, Jérôme, *Viața cotidiană în Roma la apogeul Imperiului*, în românește de Cicerone Poghirc, prefață și note de Dumitru Tudor, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

Diaconescu, Traian, *Metaforă şi univers saturnalic în comedia lui Plautus*, Bucureşti, Editura Universităţii, 1974.

Flacelière, Robert, *Viața de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle*, București, Editura Eminescu, 1976.

Grimal, Pierre, *Civilizația romană*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973.

Knapp, Robert, *Invisible Romans*, Londra, Profile Books, 2011.

*Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, editată de Ben Akrigg și Rob Tordoff, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

*The Faces of Freedom. The Manumission and Emancipation of Slaves in Old World and New World Slavery*, editată de Marc Kleijwegt, Leiden și Boston, Brill, 2006.

# THE EXPERIMENTAL INTROSPECTION AND THE CULTURAL PSYCHOLOGY INSAKUNTALA AND IUBIRE MAGICĂ

**Iuliana Voroneanu (Păunescu)**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: The stories are part of the psychological fantasy, the limit situations in which the characters fall due to an imbalance between culture, related to their inner or personal life, and civilization, that is, social life, the outside world in which the characters perform.The innovative element of the two stories stems from the balanced relationship between the real and the livestock by recreating a legend in a real situation by "adopting the theory of the personality migration". The heroes' psychic is marked by unusual experiences that lead to changing their perceptual ways. Intellectuals fall into the category of "nevrotic" townspeople, who can only unravel by the act of reading or by reverie. They try to escape from the anxious urban environment, thus coming out of the rigid norms of society, of collective consciousness, seeking freedom and proximity to origins.*

*Keywords: fantastic, imbalance, experience, conscience, perception*

Povestirile se înscriu în sfera fantasticului psihologic, situațiile limită în care se încadrează personajele datorându-se unui dezechilibru dintre cultură, raportat la viața interioară sau personală a acestora, și respectiv civilizație, adică viața socială, lumea exterioară în care performează personajele.

Elementul inovator al celor două povestiri reiese din raportul echilibrat dintre real și livresc, prin recrearea unei legende într-o situație reală, prin adoptarea teoriei migrației de personalitate[1]. Psihicul eroilor este marcat de experiențe neobișnuite care conduc spre modificarea modurilor de percepție a acestora. Intelectualii se încadrează în categoria orășenilor deveniți nevrotici, care pot să se descătușeze doar prin actul lecturii sau prin reverie. Ei încearcă să evadeze din spațiul citadin anxios în natură, ieșind astfel din normele rigide ale societății, ale conștiinței colective, căutând libertatea și apropierea de origini.

Personajele aparținând unui cadru contemporan modern iau parte la întâmplări supuse unor fenomene de neînțeles pentru ei, care nu pot fi explicate logic. Omul lui Voiculescu poate să-și însușească un model de viață care îl transcede, transferul spiritual făcând posibilă trecerea barierei între spațiu și timp.

În *Iubire magică* Voiculescu prezintă mecanismul psiho-erotic provocat de jocul complex al imaginației și inteligenței poetului, personajul din povestire care dorește să scrie o replică a operei lui Goethe, *Faust*, abordând o inversiune a rolurilor eroilor. Pentru ca ideile să se înlănțuie și să ia o formă, poetul apelează la o tehnică care îi favorizează „starea de concentrare până la beatitudine lucidă și integrarea în universul creat"[2], devenind o victimă subordonată Margaretei, în realitate sub forma seducătoarei Mărgărita.

Este vădită intenția lui Voiculescu de a demistifica elementul supranatural din tradițiile folclorice, recurgând la psihologie. Evenimentele relatate sunt supuse unui proces de derealizare, distanțându-se prin multiplicarea punctelor de vedere, a percepției faptelor de către numărul mare al naratorilor. Primul narator, caracterizat prin modestie, se retrage pentru

[1] Gheorghe Postelnicu, *Viața și opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura EuroPress Group, 2012, p. 273
[2] Maria Elena Ganciu, *Vasile Voiculescu și riscurile experienței mistice*, Editura Limes Epifania, Cluj, 2013, p. 80

a face loc poetului, doctorului şi pictorului. Elementul declanşator care are efect asupra poetului este discuţia despre influenţa folclorică a mării, urmare fiind rememorarea unei amintiri din tinereţe, când însoţise un prieten, culegător de folclor, într-un sat izolat de munte.

Cursul evenimentelor se supune unui fenomen de linişte ciudată, care pregăteşte treptat cadrul psihologic care va fi invadat de forţe malefice, logic excluse. Efectele magiei sunt rapide, cu ritualuri care au note de mister, de obscuritate, păstrând astfel o tonalitate ascunsă. După tehnica străveche a strângerii aurului cu ajutorul blănii mitice, cei doi orăşeni sunt uimiţi de descântecul vrăjitorului împotriva insectelor chinuitoare, identificând în acelaşi timp legi naturale, cât şi deformare psihică, respectiv manipulare.

Urmând să rescrie episodul din opera lui Goethe, poetul recurge în mod voluntar unei experienţe de „ delir al introspecţiei" prin suspendarea aderenţei la realitate[3], respectiv la „meditaţia adâncă", parte a practicilor proprii, pentru înlesnirea„ concentrării până la exaltare", introspecţia fiind percepută astfel drept o extensie a meditaţiei şi contemplării speculative asupra propriei conştiinţe: „ Un ritm al spiritului vital, un fel de stăpânire, o frână asupra respiraţiei până la oprire, un soi de luciditate, ca un control pus pe bătăile inimii şi aţintirea unei imagini mintale, care creşte şi înfloreşte, se amplifică sub privirile unui ochi lăuntric, dându-mi o beatitudine ca de haşiş, dar fără urmările dezastruoase ale acestuia"[4]. Reveria este întreruptă, ca o ironie a sorţii, de către nora gazdei, Mărgărita.

Având la bază lectura lui Goethe, naratorul proiectează distorsionat pasiunea sa pentru Margareta, eroina din episodul pe care îl rescria, aceasta devenind o obsesie. Mărgărita este descrisă asemenea unei zeiţe, de„ o perfecţiune copleşitoare", cu „ perfecţie în linii, noblеţe în atitudini, armonie în mişcări ". Primul impuls erotic stârnit de frumoasa Mărgărita ia proporţii, dezvoltându-se într-o frenezie care îl conduce pe poet până la substituirea personalităţii. Voinţa de împotrivire a eroului este anihilată, poetul devenind o creatură neputincioasă subordonată în totalitate frumoasei Mărgărita. „ Se întâmpla oare cu mine o obsesie, până la substituire de personalitate?"

Universul psihic al naratorului este distorsionat de pasiunea devenită fixaţie: „ Aţi simţit ce simplificatoare este pasiunea? Cum reduce şi unifică existenţa numai la un singur şi acelaşi mod? La o unică cheie? În privinţa asta se poate spune că pasiunea este o fericire, o penibilă dar autentică fericire. Ca orice nebunie de altfel. Toate complicaţiile dispar. Te întorci la o singură dimensiune, aceea a pasiunii tale."

Descrierea evenimentelor este directă şi presărată cu foarte multe detalii, interpretarea acestora depinde de atitudinea povestitorului. Deşi îşi fac prezenţa semne ale nefirescului şi secţiuni de magie, povestitorul încearcă să găsească câte o explicaţie logică, tocmai pentru a descuraja o percepţie a unei realităţi secundare, vizibil aparţinând ocultismului, în psihologia culturală a lumii satului cam pustiu, fără viaţă socială, fără biserică şi preot.

Refuzat în mod repetat, fiind tratat cu dispreţ, poetului i se revelează ca singură soluţie, practica magică a vrăjitoarei satului, Sibila, care îi întăreşte acestuia convingerea că Mărgărita este o „ unealtă", pe care doar Necuratul „o arată fragedă şi frumoasă". Deoarece pentru poet iubirea înseamnă un şoc existenţial, care presupune mutaţii de caracter şi de conduită, acesta este gata să îşi vândă sufletul pentru a afla modul demonic prin care ar putea atinge aceeaşi undă identică de vibraţie cu a femeii ce a pus stăpânire pe fiinţa sa. Simplul artificiu de magie spulberă frumuseţea absolută, descoperind „antipodul urâtului care neagă erosul".[5]

[3]Ana- Maria Tupan, *Modernismul şi psihologia*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2009, p. 101
[4] Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 190
[5]Maria Elena Ganciu, *Vasile Voiculescu şi riscurile experienţei mistice*, Editura Limes Epifania, Cluj, 2013, p. 81

Poetul trăiește experiența terifiantă a metamorfozării femeii care îl vrăjise, trecând de la surpriză la neliniște, spaimă și teamă, într-un adevărat spectru al morții: „ În fața mea sta o strigoaică, cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare; nasul mâncat de ulcer, obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sânii tescuiți atârnau ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea." El nu percepe ființa care se află în fața lui, ci imaginea pe care i-o descrise vrăjitoarea, aceea a strigoaicei duhnind a moarte. Este o traumă psihică care îl va urmări permanent.

Personajul narator resimte șocul metamorfozei, realitatea și raționalitatea fiind înlocuite la nivel psihologic cu o cauzalitate imaginară și inacceptabilă. El trebuie să admită prezența unor forțe supranaturale pe care nu le poate controla, acestea primind consistență și manifestându-se în plan material. Astfel este perceptibilă o evoluție periculoasă și nocivă a evenimentelor, ascunsă la început sub o aparență logică, creând impresia unui contact direct cu fenomenul psihic, accesibil numai celui care îl trăiește. Sugestia terifiantă a interferenței lumii reale cu cea a forțelor malefice apare din modul în care se încearcă explicația rațională a evenimentelor stranii, confuzia ia amploare cu cât efortul de căutare a adevărului, a logicității, este mai profund.

În *Sakuntala* asistăm la o dublă poveste de iubire, având în centru imaginea eroinei din epopeea indiană, întrupată într-o țigancă. Dionis manipulează imaginația vărului său, într-un itinerar al iubirii neîmpărtășite, ambii fiind acaparați de imaginea Radei- Sakuntala. La început, îndrăgostitul Dionis este influențat de concepția potrivit căreia, prin adaptarea la mediul țigănesc, ar putea să o cucerească mai ușor pe frumoasa Rada. El este subjugat de aceasta, care îl respinge permanent, deși acest aspect nu e vizibil. Vărul său se aștepta să găsească „ o epavă romantică, un decăzut simpatic, un rătăcit pitoresc…ars de o patimă unică". În schimb, acesta nu afișează „nici patimă, nici vrajă". Treptat, acesta își reia rolul de aristocrat modern, protector al șatrei, primind considerația și respectul țiganilor.

Fata oferă revelația arhetipului vizibil în persoana ei, halucinanta viziune a Sakuntalei: „ Venea, călcând poiana, prin mijirea serii, fecioara sacră din miniatura indiană. Aidoma. Același mers modulat în cântec, aceeași statură cu formele pure, aceeași mândră gingășie, pletele cu reflexe albastre încadrând sombrul oval al chipului covârșit de ochii magici, sânii înfloriți pe negrul liman al pieptului, și mai ales sub borangicul galben al veșmântului, coapsele străvăzute ca două zeițe misterioase".

Naratorul este contaminat de emoțiile și trăirile lui Dionis în prezența Radei, un adevărat fenomen de delir sistematizat:„ Înțepenisem năuc, cu gura căscată, cu răsuflarea tăiată și tremuram. Nu trupește. Îmi tremura duhul, stihia alcătuitoare", pierzându-și controlul asupra ființei și conștiinței și declarându-se cu „ mințile stârnite spre vis și profeție".

Dionis face dovada transferului spiritual spre vărul său, lăsându-l să trăiască sentimentele de iubire și să-și observe propriul comportament, reluat și experimentat prin trăirile vărului său, „ Tu ai fost un alt eu. Al doilea Dionis, care-și reedita o parte a vieții, ca să mă verific și corectez". Explicația fenomenului de „mandatare" a pasiunii trăite, a „ fericirii în decădere" este crudă și dureroasă, Dionis fiind o personalitate puternică, un explorator al stărilor psihologice impuse de sentimentul de iubire. După trecerea efectului halucinant, vărul lui Dionis nu are nici o remușcare sau părere de rău pentru experiența avută.

Frumusețea percepută anterior, atributele de zeiță ale Sakuntalei, se banalizează o dată cu aflarea adevărului despre familia nelegitimă, respectiv despre fiul său, aceasta devenind doar„ o țigancă frumoasă cu un copil de gât". Dubla izolare a lui Dionis, atât de lumea exterioară, cu psihologia proprie, cât și de sine însuși, îi conferă acestuia o nouă perspectivă asupra vieții, dar și o altă personalitate. Răsturnarea de situație finalizată cu metamorfozarea lui Dionis, vine din partea vărului său, conștient de jocul tragic la care luase parte„ Tu ai fost

țigan, apoi rege. Acum trebuie să devii zeu". Iubirea eșuată este înlocuită cu demnitatea absolută, dispariția în lume a lui Dionis, simbolizând zeificarea personajului. Ordinea lumii stăpânite se împrăștie, reinstalându-se haosul în legea firii.

Cele două povestiri nu se concentrează în jurul evenimentelor și situațiilor, ci asupra modului de percepție. Psihicul personajelor marcate de experiențe neobișnuite, este descris ca un proces de resimbolizare a ființei.

## BIBLIOGRAPHY

Ganciu, Maria Elena, *Vasile Voiculescu și riscurile experienței mistice*, Editura Limes Epifania, Cluj, 2013

Postelnicu, Gheorghe, *Viața și opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura EuroPress Group, 2012

Tupan, Ana- Maria, *Modernismul și psihologia*, București, Editura Academiei Române, 2009

Ungureanu, Cornel, *Proză și reflexivitate*, București, Editura Eminescu, 1977

Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1998

Zaharia-Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980

# SYMBOLS IN THE RITUAL OF CATCHING THE "SURATE"/"FÂRTAȚI" IN TRANSYLVANIA

**Ligia Monica Cristea**
**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract: The Romanian village captures a universe that behaves in a unique way. In this sense, the The custom of bosom friends and of surorities in Transylvania is a special symbolism. The ritual gifts (colaku, bread, salt, egg, drink, kerchief, handkerchief, towel, shirt, etc.) along with the other symbols (soil, sun, wheel, circle, etc.) provide a starting point in the ethnological reconstitution of this habits. So we can continue to make valuable contributions to the traditional Romanian village.*

*Keywords: folklore, symbols, traditions, transylvania, confraternity*

Toute communauté humaine s'est constituée sur plusieurs plans: social,ethnique, régional , professionnel (Ruxăndoiu, Pavel, p.144). Le folklore , avec toutes ses représentations, se manifeste dans le cadre des communautés culturelles puisque celles- ci sont les milieux créateurs et porteurs de folklore. Par conséquent « l'unité traditionnelle fondamentale qui a représenté pour notre pays la cadre primordial du dévéloppement des phénomènes folkloriques, est constitué par le village, comme espace physique et social »(Ruxăndoiu,Ruxăndoiu,p.144 .)

Les études consacrés au folklore ont mis l'accent sur le cadre social. Les folkloristes roumains n'ont pas regardé le folklore « comme l'expression d'une seule classe- la paysannerie- considerée une masse amorphe, hétérogène et vaguement définie (Gheorghe Vrabie, p. 395)

Dans tout village, du point de vue du folklore, s'établit une relation entre la communauté humaine et l'espace très bien délimité et, en même temps, l'organisation intérieure du village. Chaque village se distingue de l'autre par la manière dont les habitations sont disposées et par le territoire du village. Ainsi, en fonction de cescritères, chaque village établit un certain ordre fondé sur les liens spécifiques que chaque individu a avec l'espace auquel il appartient.

Chaque village a évolué du point de vue social d'une époque à l'autre. Bien que le village garde bien ses traditions et tout ce qui appartient à la culture archaique,il a été influencé ,du point de vue culturel, du temps jadis . La structure sociale du village a un rôle très important dans la constitution de l'hoizon culturel- artistique.Celle- ci aide ,à coup sûr , à l'organisation des coutumes dans la communauté. Dans ce système de coutumes,dans le village traditionnel ,est entraîné « la famille ,les traditions liées à la vie de famille ,la parenté les voisinages,les générations,la hiérarchie femme /homme,mari/ femme, jeune fille/jeune homme,les métiers. (Ruxăndoiu,Pavel, p.147)

Le fondement social des coutumes qui coordonnent la vie des gens du village traditionnel est dû à leur distribution en groupes sociaux. Cette division est faite en fonction de certaines critères: position sociale, âge ou parfois l'occupation. C'est ainsi que la famille, les groupes ayant le même âge, les hameaux, les habitats, les confessions, les professions sont apparus. Tous ces groupes et toutes ces catégories sociales poursuivaient leur vie en tenant compte de certains règles.

Ces groupes sociaux costituent la base des groupes folkloriques et l'appartenance des individus à certains groupes ne se fait pas au hasard. Cette appartenance à un groupe folklorique se réalise en fonction d'une certaine typologie.

Dans tous les milieux où le folklore s'est conservé, surtout dans les communautés rurales mais aussi dans les communautés urbaines, il yavaient des structures sociales bien soudées constituées sur les relations de parenté, de famille. Ainsi s'explique le fait que le noyau de chaque communauté folklorique est représenté par la famille, les parents et les coutumes liées à la vie de famille ont réussi et réussissent encore à offrir de la stabilité et de l'équilibre Malgré ça,dans certaines situations, la famille devait être complétée . Cela pourrait expliquer, d'une certaine manière, l'apparition de la coutume devenir de grandes amies ou frères pour la vie.

Le développpemnt économique a entraîné des changements dans la structure des groupes sociaux. Au fil du temps, certains groupes disparaissent ou ,au contraire, de nouveaux groupes apparaissent. La disparition des groupes de jeunes hommes pourrait constituer un exemple. Ainsi, certaines coutumes se sont diminuées considérablement et d'autres ont disparu.

Le cadeau représente le moyen de communication le plus important dans le village traditionnel roumain, il est en même temps un phénomène complexe « dont le fonctionnement est fondé sur des techniques prépondérantes positives, exprimant des principes importants qui gouvernent les relations humaines: le principe de la réciprocité, le principe de la coexistence harmonieuse, de l'entente et de l'amitié.» (Văduva, Ofelia, p21).

Le cadeau est toujours perçu comme un acte répétitif, jamais comme un acte isolé. Dans cette pratique du cadeau il y a trois étapes. Il s'agit de: donner, recevoir et rendre la pareille.

Même les cadeaux offerts pendant la coutume frères pour la vie ou devenir de grandes amies sont rendus d'une manière ou d'une autre. En Transylvanie, les cadeaux qu'on reçoit ou qu'on échange dans le cadre de cette coutume, sont différents d'une région à l'autre.

Dans le cadre de la coutume, j'ai observé la présence des cadeaux suivants et, en même temps, la présence de certains objets qui ont été investi d'une fonction rituelle digne d'être remarquée.

La gimblette (pain en forme d'anneau) ou pain tressé en roumain Colac /Colaci représentele cadeau le plus répandu,le plus important et ,en même temps le plus significatif de tous. D'où l'expression « li s-auîmpuțit colacii » (être en divergence) utilisée au moment où apparaissent des divergences entre les frères pour la vie ou les grandes amies.

A l'origine du mot colaci se trouve le mot slave «kolaci» qui est étroitement lie à « kolo » qui signifie roue.Dans la langue roumaine ancienne le mot colac avait la même forme au singulier et au pluriel « colaci. »

Parfois, la gimblette peut représenter aussi une obligation soit de ceux qui sont impliqués directement dans la coutume, frères pour la vie ou grandes sœurs, soit de ceux qui sont impliqués indirectements, la famille ou ceux qui y sont présents. Très souvent, la gimblette a des formes spéciales, des tresses minutieuses et faite avec art. Parfois la gimblette n'était pas ornée de verdure (înstruțată) mais on faisait des bouquets (struțuri) avec de la pâte qu'on faisait cuir au four avec la gimblette. D'autres fois, la gimblette devait être ornée de verdure, pervenche, ou basilic et on mettait aussi du papier crêpé. Dans certaines régions la gimblette devait être tressée en trois ou même en huit. La gimblette est préparée avec de la farine de blé et peut avoir des dimensions différentes selon la région.

Les gimblettes (colacii) «représentent comme résultat final, toutes les étapes du travail humain y compris la terre d'où pousse le blé, le soleil qui fait mûrir le blé, Dieu qui est l'associé du laboureur et du bérger, également.» ( Herseni,Traian,p.258)

On peut remarquer dans la langue roumaine l'existence de nombreuses expressions qui

soulignent l'importance de la gimblette (colacilor) dans la vie du paysan roumain et en même temps,dans la vie de la communauté traditionnelle roumaine : «asa colac» ( quelle chance) , «a trecut baba cu colacii sau i-a mâncat cioara colacul» ( adieu paniers les vendanges sont faites ou l'oiseau s'est envolé) ; «cum e sfântul e si colacul » ( le cadeau est en fonction de l'importance de la personne) : «să dai colacul zilei c-ai scăpat» (remercier pour l' échapper belle); «dă-i colac şi lumânare» (perdre son espoir) ; «nu i s-au prins colacii» ( il n'a pas réussi) ; «colac peste pupăza» ( pour surcroît de malheur ou par dessus le marché) ; «umbla câinii cu colacul în coada» ( c'est le pays de Cocagne ) (Troşan,Laura,p.443)

Le pain, comme aliment essentiel est présent dans la coutume sous différentes formes.

Le sel est présent dans cette coutume comme élément qui consacre le nouveau lien et,en même temps,il a le rôle de consolider cet amitié .Le sel est parmi les plus significatifs et les plus recherchés cadeaux que la terre a offerts à l'homme,le long du temps. L'espace carpato- danubien- pontique possède l'un des plus riches gisements de sel de toute l'Europe. Dans le village traditionnel, le sel était considéré sacré et par conséquent il avait de nombreuses utilisations dans le cadre des coutumes et dans les pratiques magiques. « Les croyances dans les pouvoirs protecteurs du sel ont des origines dans le fond culturel originaire daco- romain» (Butură,Valer,p.141). Le sel avait donc des vertus protectrices. Il protegeait la maison et tout ce qui s'y trouvait,la santé des gens mais aussi la santé des animaux et en plus il protégeait les gens contre le pouvoir des maléfices et des sorcelleries.

Mais le rôle principal du sel était celui d'assurer la prospérité, l'entente et la cohabitation harmonieuse. Cela explique son utilisation,dans certaines régions, dans le cadre de la coutume frères pour la vie et devenir de grandes amies .

La boisson est un symbole toujours présent dans le cadre de cette coutume. On sert du vin ou de l'eau- de- vie, cela dépend de la particularité de la région, si c'est une région de montagne ou de plaine, si c'est une région viticole ou avec des arbres fruitiers. La bouteille de vin ou d'eau- de- vie est parfois ornée de basilic,une plante qui a une symbolique particulière. La correspondance entre la sphère végétale et la sphère masculin /féminin est mise en évidence par l'onomastique roumaine,surtout par celle des hommes. Ainsi on peut remarquer que les noms masculin des fleurs on les retrouve dans l'onomastique des hommes: Bujor (pivoine), Busuioc (âbasilic), Trandafir (rose).

L 'oeuf est appelé par George Nițu «le symbole de la perfection né du chaos mais aussi de la matrice et du mythe de l'incrée.» (Nitu , George, p.34) Il est présent comme objet pendant le rituel .

Ceux qui deviennent des frères pour la vie ou grandes amies échangent des œufs ornés.

Le fichu (Batic/Năframă) était mis au- dessus des gimblettes qu'on offrait aux familles qui participaient au cérémonial.Dans certaines régions le fichu était un cadeau,mais il devait être en soie.

Les mouchoirs(cheşcheneaua). Les grandes amies échangeaient des mouchoirs pendant le cérémonial.

La chemise/ le chapeau/ la cravate. Ce sont des cadeaux qu 'on offrait dans le cadre de la coutume frères pour la vie. Petit à petit ces objets sont devenus des cadeaux offerts pendant les moments les plus importants de la vie des paysans oumains.

La serviette(prosop) est l'un des objets qu'on offrait très souvent comme cadeau à la fin de la coutume frères pour la vie et devenir de grandes amies.

Les bâtons des garçons d'honneur s'appellent aussi « bote de chemator. » Ils sont richement sculptés et ornés d'un fichu en couleurs,de rubans colorés et d'un bouquet de basilic. (struț de busuioc)

Le pommier est considéré « un arbre sacré des paléocultivateurs.» (Academia Română, Institutul de etnografie şi folclor C. Brăiloiu, p.XVI )

La pomme est l'un des fruits qu' on trouve le plus souvent dans les coutumes. Les chercheurs roumains ont remarqué l'existence d'un culte ancien de la pomme à côté de celui du sapin.

La tranche ronde d'une pomme accentue le lien entre le fruit et les jeunes filles qui participent à la coutume devenir de grandes amies. Ce lien est consigné dans les œuvres lyriques ou épiques populaires mais aussi dans le cadre de certaines coutumes significatives dans la vie de l'homme. Ce profond lien entre la pomme et la jeune fille est mis en évidence par la chanson qui se chante à la cérémonie de mariage au moment ou la mariée se sépare de ses demoiselles d'honneur.

«Les jeunes filles
Sont comme les pommes
Tant que les pommes ne sont pas mûres
Elles se tiennnent bien sur la branche
Quand les pommes mûrissent
Elles tombent par terre et pourrissent
Et personne n'en a plus besoin »

Les monnaies d'or et d'argent qu'on offre pendant ou à la fin de cette coutume représentent l'accomplissement des désirs:être bien portant,avoir de la chance et être riche.Parfois,les monnaies d'argent sont distribuées à toutes les jeunes filles qui sont devenues de grandes amies.

L'argent, cadeau rituel, est plus récent. Parfois,dans certaines régions ,l'argent représente le seul cadeau offert pendant le rituel.Il y a pourtant des régions où on n'offre pas d'argent ou on l'offre très rarement.

La couronne de fleursest mise sur la tête de celles ou ceux qui veulent devenir de grandes amies ou frères pour la vie. Les jeunes filles et les garçons qui participent à la coutume s'embrassent trois fois sur la joue à travers la couronne. Toujours à travers la couronne ils échangent des œufs peints en rouge. Les fleurs représentent le symbole féminin, mais également l'âge des jeunes filles adolescentes,un âge ephémère, plein de pureté ,de beauté et de délicatesse.

D'autre part, la symbolique de la coutume frères pour la vie ou devenir de grandes amies est extrêmement généreuse. A part les cadeaux échangés entre les actants ou offerts à ceux qui n'y participent pas directement (l'hôte ,le marieur) il y a toute une symbolique liée à d'autres éléments:la terre,l'eau,le soleil etc.

La terrereprésente le profond lien entre l'homme et Dieu. L'un des gestes les plus importants et pleins de significations est celui où on prend de la terrre avec la main gauche et ensuite on porte la main à la poitrine. Etant le quatrième élément du Cosmos, élément qui représente la vie, Il est parfaitement lié à tout ce que la vie des hommes représente ; joie ou tristesse.Il est lié à tous les événements importants de la vie de l'individu et ,en même temps, à tous les événements de la communauté traditionnelle à laquelle il appartient. La présence de la terre dans cette coutume est lié à la fértilité présente dans la vie spirituelle de tous ceux qui vivaient dans l'espace carpato -danubien -pontique. Ce culte ancien de la terre est présent dans toutes les croyances populaires des roumains,il « est invoqué comme témoin et garant du serment sacré. » (Evseev, Ivan,p.59)

La terre ,comme symbole, constitue à côté de l'eau,de l'air et du feu l'un des éléments primordiaux de l'être et a la capacité ,dans la conception de Mircea Eliade et Lucian Blaga,de multiplier sans cesse ses significations. Les multiples significations de ce symbole ont été

évidencié par Ivan Evseev dans des textes qui appartiennent a des cultures différentes :

- Terre - matière première qui est à l'origine de l'Univers (Mater Materia);
- Terre - matrice de tous les minéraux, de toutes les plantes et de tous les êtres vivants (Terra genetrix);
- Terre - la mère (Terra mater), l'homme fils de la terre (Terrae filius);
- Terre - centre de l'Univers, espace de l'activité humaine en rapport avec les zones du chaoset de l'aléatoire,peuplé de démons;
- Terre - principe féminin et passif, en opposition avec le Ciel - principe cosmique masculin et actif;
- Terre - principe et cornue de la régénération ;
- Terre - élément sacré ;
- Terre - paradis terrestre;
- Terre - zone tangente à l'Enfer et demeure de la mort;
- Terre - «ombre» du chaos primordial;
- Terre - siège de l'éphémère, des formes éphémères et imparfaites. (Evseev, Ivan, p.198)

Le soleil .Tout ou presque tous les phénomènes qui ont lieu sur la Terre, selon l'opinion de Ion Ghinoiu « dès la circulation de l'air et de l'eau jusqu 'à la formation des combustibles et le développement des formes de vie – se déroulent sous le vaste signe du soleil .» (Ghinoiu,Ion,p.40)

Ainsi, le soleil a un rôle purificatoire, fertilisant. Le soleil était considéré sacré chez plusieurs peuples et c'est pourquoi les nombreuses découvertes archéologiques ont confirmé le fait qu 'il existe un véritable culte du soleil très puissant ; « le culte du soleil est attesté par les archéologues dans l'espace carpato- danubien- pontique dès le néolitique.» (Ghinoiu, Ion, p.40) Ainsi s'explique le fait que dans la culture populaire roumaine on peut identifier de nombreux éléments qui conservent le culte du soleil .Il s'agit de l'art populaire, de nombreuses coutumes conservées scrupuleusement et bien sûr du folklore .

Par conséquent, « le centre de toutes les fêtes et de toutes les coutumes est le soleil, qui est dans un perpetuel mouvement diurne,de l'est à l'ouest et annuel ,dès les solstices jusqu' aux equinoxes. » (Ghinoiu, Ion, p.41)

La croix symbolise depuis toujours l'espace tout entier. Elle est présente dans l'iconographie des peuples les plus anciens comme un croisement, une intresection entre deux axes. De ce point de vue, on peut dire que le corps humain avec les bras ouverts a la forme d'une croix. La symbolique de la croix est étroitement liée à la symbolique de l'homme. En position verticale, l'homme est un Axis Mundi, en position horizontale,quand il est couché par terre, il représente une croix des quatre points cardinaux.

La croix occupe une place importante pendant la cérémonie frères pour la vie ou devenir de grandes amies,quand celle- ci a lieu à l'église. Elle ne fait que consolider le serment des jeunes, serment fait à l'église,devant le prêtre,devant Dieu et devant toute la communaté .

La roueest un symbole lié au culte du soleil. Elle est évoquée de cette manière par Ivan Evseev « la roue en mouvement du chariot solaire qui transportait l'astre divinisé (Evseev, Ivan, p.184)

Le cercle est le symbole de la perfection, directement lié au culte du soleil.L'astre du jour est très souvent représenté,il «apparaît comme un disque de feu,il est représenté comme un cercle, il est incisé sur les objets en céramique ,sculpté sur les portes et sur les piliers des galeries extérieures etc . » ( Ghinoiu, Ion, p.97)

Les symboles solaires se sont perpétués dans l'espace carpato- danubien- pontique et ont représenté le soleil sous différentes variantes. Au début le soleil était représenté par un

simple cercle et ensuite on a complété son image avec des rosettes et des tourbillons.

Le chiffre trois apparaît souvent dans le cadre de cette coutume. Le chiffre trois affermit le serment de ceux qui sont impliqués dans la coutume. Comme dans les contes populaires ou cultes, le serment des jeunes filles et des garçons est prononcé trois fois, ils boivent trois fois de la bouteille et ils s'embrassent trois fois.

On peut affirmer que la moralité est la valeur la plus importante et qu'elle est cultivée et entretenue par la communauté traditionnelle.L'évolution de de la communauté dépend en grande mesure de l'harmonie interne.Il était et il est très important que tous les éléments qui constituent le fondement de la communauté soient harmonieux et bien équilibrés.Ainsi, tous les biens,la maison et la famille du paysan roumain ont contribué ,au fil du temps ,à la conservation des principales valeurs du village traditionnel roumain. La conservation des coutumes à aidé à garder un équilibre nécessaire dans le village roumain.

On peut affirmer aussi que la conduite morale est étroitement liée aux relations qui existent entre les membres de la communauté sans tenir compte de l'âge ou du sexe de ses membres.Les coutumes pratiquées dans les villages roumains sont très nécessaires pour conserver la moralité.Ainsi,la coutume frères pour la vie ou devenir de grandes amies aide à consolider et à conserver les relations d'amitié profonde entre les membre de la communauté. Dans ce contexte ,on peut considérer la coutume frères pour la vie comme un type de relation de parenté spirituelle qui aide à l'intégration des enfants et des jeunes dans la comunauté. La coutume devenir de grandes amies est liée aux traditions familiales et aide à « réinstaurer l'équilibre,l'ordre ,l'harmonie du couple ,de la famille et de toute la communauté. » (Ioan, Degău; Nicolae Brânda-coord.p.721)

On peut mentionner encore d'autres valeurs tout aussi importantes, mises en évidence par la coutume frères pour la vie ou devenir de grandes amies: la vérité, la bonté, l'amitié et la coopération.

Les frères pour la vie et devenir de grandes amies (înfârtățirea, însurățirea) ont été et sont considérés les coutumes où s'établissent les plus puissants liens d'amitié. Chaque frère ou sœur s'adapte à l'autre et essaie toute sa vie de respecter les règles spécifiques et de s'accomoder aux normes et aux préceptes imposés par la coutume.

Les grandes amies et les frères pour la vie s'entraident aux travaux importants, se prêtent de l'argent, se rendent visite pendant l'année, s'associent à la bergerie. La conséquence de la coutume est tout d'abord l'entraide, qui représente un liant social entre les gens du village traditionnel.

Ils sont obligés de s'entraider, ils se partagent les secrets. Ils se considèrent frères ou sœurs; parfois ce lien est plus fort que le lien des frères germains. La sincérité et l'amour doivent être présents dans leurs vies.

En plus, les frères pour la vie n'avaient pas la permission de se fâcher, de dire du mal l'un de l'autre, ni de prononcer des jurons adressés à l'autre.

L'une des plus importantes obligations qui devaient être respectées par les grandes amies était la manière de s'adresser l'une à l'autre pendant toute la vie. A partir du moment où elles devenaient de grandes amies – comme ça elles étaient liées pour toute la vie- elles étaient obligées de s'adresser avec l'appellatif « surată » grande amie. En plus, les grandes amies devaient respecter une multitude d'abligations.

A partir du moment où elles sont devenues grandes amies elles se considéraient comme étant du même sang et participaient à côté de toute la famille à tous les événements importants de leur vie. Ainsi, elles participaient à la naissance d' \un enfant ,aux noces où à l'enterrement. Lorsque l'une d'entre elles accouchait d'un enfant, l'autre grande amie l'honorait en respectant la tradition. Aux noces, les grandes amies participaient à tous les moments significatifs, à toutes les étapes de la cérémonie. Elles aidaient à tresser les cheveux de la mariée, participaient au moment où la mariée demandait pardon à ses parents, elles étaient

auprès de la mariée au moment où on lui mettait le chignon.

Dans le département de Bihor (à Borod, Borşa Petid) les grandes amies chantent« hora miresei » le chant de la mariée (Simona, Bala, p.130)

Et puisque cette amitié durait toute la vie ,les grandes amies participaient aussi àl'organisation de l'enterrement, si l'une d'entre elles décédait, et partageaient la douleur de toute la famille. Elles portaient le deuil comme chaque membre de la famille pour marquer ainsi, en ce moment triste de leur vie, la profondeur de leur amitié. Elles aidaient à l'accomplissement de toutes les coutumes qui devaient être respectées à l'enterrement et elles plaignaient leur grande amie (se văietau.)

Les frères pour la vie étaient les premiers invités aux moments les plus importants de leur vie et aux festins ,ils avaient leur place fixée à la tête de la table.Ils étaient obligés à se rendre visite périodiquement.

Une autre obligation, plus récente, est celle qui concerne les cadeaux. Dans le département de Maramureş, au mariage du premier des frères pour la vie ,l'autre frère lui offre cent lei(Surdeşti) ou deux cents lei (Fânaţe), une somme qui devra être rendue au mariage de l'autre .

On peut conclure que le village roumain surprend un monde qui se distingue par son unicité et la coutume frères pour la vie et devenir de grandes amies a une symbolique particulière. Les cadeaux rituels( la gimblette, le pain, le sel, l'oeuf, la boisson,le fichu, le mouchoir, la serviette, la chemise) à côté des autres symboles (la terre, le soleil, la roue,le cercle etc.) représentent un point de départ dans la reconstitution ethnologique de cette coutume.

## BIBLIOGRAPHY

1. Academia Română, Institutul de etnografie şi folclor “C. Brăiloiu”, *Sărbători şi obiceiuri, Volumul II, Banat, Crişana, Maramureş, Editura Enciclopedică*, Bucureşti, 2003
2. Academia Română, Institutul de etnografie şi folclor “C. Brăiloiu”, *Sărbători şi obiceiuri, Volumul III, Transilvania, Editura Enciclopedică*, Bucureşti, 2003
3. Bala Simona Ioana, *Universul feminine în cultura şi spiritualitatea tradiţională a poporului român. Ţara Crişurilor*, Editura Argonaut, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Cluj-Napoca, 2011
4. Butură, Valer, *Cultura spirituală românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. I, II, III, Editura Artemis, Bucureşti, 1994 – 1995
6. Coman, Mihai, *Mitologie populară românească*, vol. I, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1986
7. Degău, Ioan; Brânda, Nicolae (coord.), Beiuşul şi lumea lui. Studiu monografic, vol. IV, Editura Primus, Oradea, 2009
8. Picard, Dominique, *Politeţea, manierele elegante şi relaţiile sociale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000
9. Drăghicescu, D, *Psihologia poporului român*, Editura Garamond, Bucureşti, 2004
10. Ghinoiu, Ion, *Vârstele timpului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988
11. Herseni, Traian, *Sociologie – Teoria generală a vieţii sociale*, Editura Ştiinţifică Enciclopedică, Bucureşti, 1982
12. Evseev, Ivan, *Cuvânt – Simbol - Mit*, Editura Facla, Timişoara, 1983
13. Evseev, Ivan, *Simboluri folclorice*, Editura Facla, Timişoara, 1987

14. Ispas, Sabina, *Rosturi şi moravuri de odinioară*, Editura Etnologică, Bucureşti, 2012

15. Marian, Simeon Florea *Nunta la români, Studiu istorico-comparativ etnografic*, volumul al II-lea, Editura Saeculum Vizual, Bucureşti, 2008, pag. 148

16. Moise, Ilie, *Confrerii carpatice de tineret – ceata de feciori*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2012

17. Niţu, George, *Elemente mitologice în creaţia populară românească*, Editura Albatros, Bucureşti, 1988

18. Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare româneşti*, Editura „Grai şi suflet – Cultura naţională", Bucureşti, 2001, pag. 144

19. Sava, Eleonora, *Explorând un ritual*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

20. Şofransky, Zina, *Terminologia ştergarului traditional*, Editura Etnologică, Bucureşti, 2017

21. Văduva, Ofelia, *Magia darului*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1997

22. Vrabie, Gheorghe, *Folcloristica română – evoluţie, curente, metode*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, pag. 395

23. Troşan, Laura, *Grâul – Hrană şi aliment. Prezenţa grâului în alimentaţia civilizaţiei tradiţionale*, în vol. *Antropologie şi studii culturale. Perspective actuale*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2012

# THE ROLE OF THE INTELLECTUAL IN THE TOTALITARIAN REGIME IN ROMANIA

**Maria-Aura Caraponu**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Regarding the position of intellectuals within the totalitarian regime, it is necessary to classify them. Thus, we can speak of an intellectual activist who has dealt with the praise of the party, the factories and it is he who risked losing everything with the fall of the regime; of a neutral, indifferent intellectual who was at the opposite poles and could be rehabilitated after the fall of the dictatorship and the anticommunist intellectual who had a negative attitude to the existing governing system at that time, and which fell into the sight of security, was traced, closed, tortured, followed the individual's orientation towards self-determination. But those who escaped were rehabilitated with the change of power.*

*Keywords: intellectuals, totalitarian, regime, anticommunist, dictatorship*

Discutând despre stânga și despre comunism, ar trebui să facem mai întâi o departajare, cum ar face-o Școala de la Annales, în timpi lungi și în timpi scurți. Timpul lung s-ar referi la o perioadă întinsă de istorie, care ar cuprinde câteva paliere: geografic, istoric și cultural. Istoria comunismului este o istorie, discutând la scară megatemporală, nu prea întinsă, dar cu structuralitate bine determinată reprezentând, dacă putem spune așa, partea diavolului din desfășurarea paradigmei existențiale. Să citățm în acest sens câteva afirmații. Este cunoscută corespondența dintre Karl Marx și Friedrich Engels, studiată mai ales în mediul academic, estic și preponderent vestic, edulcorant: *Odată ajunși la putere, comuniștii trebuie să treacă drept monștri*[1], *Istoria este judecătorul, proletariatul este călăul*.[2]( Marx), *Comisariatul pentru justiție este comisariatul pentru exterminare socială.*[3] *(Lenin),În această revoluție va trebui să-l trezim pe Diavol în sufletul oamenilor, să ațâțăm patimilie cele mai josnice*[4]și, incredibil, aserțiunea lui Jean Paul Sartre cel care a scris: *L'être et Le néant: Cei care se opun comunismului trebuie lichidați. Nu e suficient să-i băgăm în pușcării mai pot să iasă. Trebuie împușcați.*[5]

Este un moment tragic din istoria umanității, tratat din păcate cu o anume ușurință, aproape regretabilă. Cărțile lui Marx și Lenin nu sunt prezentate în general în legătură cu *crimele, care fie s-au inspirat din lucrările lor, fie au fost direct inspirate de ei.Universitarii numesc asta obiectivitate academică. Anul trecut a apărut în Statele Unite, la una dintre cele mai prestigioase edituri universitare, o ediție comentată a Manifestului partidului comunist- o lucrare a lui Marx și Engel din 1848. Editorul a scris o introducere, în care reușește performața de a nu cita niciuna dintre criticile clasice aduse ideilor economice, sociale și*

[1]Corespondența dintre Marx și Angels, apud Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014
[2]Karl Marx, apud Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014
[3]Lenin, apud Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014
[4]Bakunin, apud Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014
[5]Sartre, apud Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014

*politice prezente în Manifest. Mai mult, bibliografia, toată, este stângistă şi favorabilă fie socialimsului în general, fie comunismului*[6].

Una dintre problemele, pe care putem să o discutăm atunci, când vorbim despre comunism, este aceea a nihilismului. Există- sintetizează Horia Roman Patapievici în studiul din volumul citat- două feluri de nihilism: *un nihilism agresiv, care nimiceşte; şi unul (să-i zicem) blând, care (doar) anihilează*[7]. Urmează, după această descriere, eseizarea despre *dizolvarea sufletelor în neant,* care e însă precedată de anestezirea lor morală, marcată prin atrofierea discernământului moral, care *se manifestă prin refuzul ori incapacitatea de a mai distinge între bine şi rău, două categori morale pe care mulţi oameni emancipaţi şi bine intenţionaţi de azi le consideră învechite, inoperante, ori chiar periculoase*[8].

Albert Camus discută despre *nihilismul agresiv care ne face insensibili la crima ştiinţifică, la masacrul ideologic, la exterminarea politică*[9]. Teoretizările lui Albert Camus sunt cutremurătoare: *Oricîncotro ne-am uita în jurul nostru, locul privilegiat este ocupat de crimă şi de crima ştiinţifică, de crima utilă. La capătul raţionamentelor care au în miezul lor negaţia şi nihilismul regăsim în chipul cel mai firesc lagărele de concentrare. Trebuie să înţelegem că dacă acceptăm ca legitimă instalarea noastră în negaţia totală, atunci trebuie să ne pregătim şi să ucidem, şi anume să ucidem ştiinţific*[10].

Ar fi apoi să stabilim genul proxim şi diferenţa specifică a nihilismului blând care *ne facem incapabili să numim răul rău şi binele bine*[11].

Să medităm la altă aserţiune a lui Albert Camus *Într-adevăr, dacă nu credem în nimic, dacă nimic nu are sens şi dacă suntem incapabili să mai afirmăm vreo valoare, atunci totul este permis şi nimic nu mai are vreo importanţă. Atunci nu mai există nici bine, nici rău, Hitler nici nu a greşit, nici nu a avut dreptate. E acelaşi lucru dacă milioane de oameni sunt arşi în crematorii ori dacă ne dedicăm îngijirii leproşilor. (...). E egal dacă ne onorăm morţii ori dacă îi aruncăm la gunoi. Toate ar fi echivalente*[12].

Din toate aceste disertaţii, pe lângă tulburarea ontologică, pe care ne-o provoacă, structură de adâncime extrapolând în societatea de astăzi, să reţinem conjecturările asupra a ceea ce înseamnă acest lucru din punct de vedere moral, imoral şi amoral. O lume care nu îşi regăseşte valorile, le tratează fonocentric şi nu logocentric, nu merge adică de la ştiinţă, ştiinţa în sine, spre fonocentric, ceea ce ar trebui să însemne stilizare, înfrumuseţare estetică şi nu numai, emicitate în sine, adică sunetul devenit fonem, cu devenire emică, petru a putea disloca lectorul obişnuit cu zgomote, nu cu esenţă, şi pentru a-l duce în spaţiul, unde ar putea exista izbăbirea prin cuvânt.

---

[6]Pleşu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește minţile*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, pag.108
[7]Ibidem, pag.129
[8]Ibidem, pag.130
[9]Ibidem
[10]Albert Camus, *Le temps des meurtriers* (vara lui 1949: conferinţă ţinută în America de Sud), în (*Euvres completes*, t.III (1949-1956), Biblitheque de la Pleiade, nrf, Gallimard, Paris, 2008, p.355,
apud Pleşu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește minţile*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, pag. 130
[11] Op.cit., pag.108
[12]Albert Camus, *La crise de l homme* (cnferinţă ţinută în Statele Unite la McMillin Theatre, în 28 martie 1946), în *Euvres completes*, t.II (1944-1948), Bibliotheque de la Pleiade, nrf, Gallimard, Paris, 2006, p.740, apud Pleşu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește minţile*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014, pag.131

În ceea ce privește poziția intelectualilor în cadrul regimului totalitarist, consider că, pentru început, ar fi necesară o clasificare a acestora. Astfel, putem vorbi de un intelectual activist, care s-a ocupat de elogierea partidului, a uzinelor, a fabricilor și tot el este cel care a riscat să piardă totul odată cu căderea regimului; de un intelectual neutru, indiferent, care se afla la polii opuși și care a putut fi reabilitat după căderea dictaturii și de intelectualul anticomunist, care are o atitudine negativă față de sistemul de conducere existent la acea vreme și care a căzut în vizorul securității, a fost urmărit, închis, torturat, s-a urmărit orientarea individului spre autodesființare. Însă cei care au reușit să scape au fost reabilitați odată cu schimbarea puterii.

Pe cei din prima categorie, Julien Benda, în cartea sa *Trădarea cărturarilor*, îi numește cărturari moderni și îi vede ca pe niște trădători ai spiritului universal, deoarece au îmbrățișat forma unei spiritualități naționale care nu poate fi decât condamnabilă. El consideră ca fiind adevărați cărturari personalități ca: Socrate, Platon, Kant, Renan, care s-au consacrat numai studiului abstract, liber de orice contingență.

Pentru el, cărturarii moderni sunt de fapt niște falși cărturari și dă ca exemple pe: Barres în Franța, Fichte în Germania, Annunzio în Italia, pe care îi consideră promotării trădării. Din punctul să de vedere, trădător este cel care a trădat spiritul, cel care a devenit un sclav al mulțimii. Un cărturar nu trebuie să se amestece în structuralitatea progresului național și mai ales să nu persiste în a propovădui nedreptatea și răul, chiar când acestea par a folosi națiunii. Concluzia sa este că între spiritualitate și politică există o mare incompatibilitate, iar creștinismul este dator să lupte pentru spiritualizarea națiunii.

Despre importanța intelectualului la acea vreme vorbește și Stephen Koch, care se ocupă de analiza comunismului, mai ales în statul german: *De fapt, o bună parte a comunismului german din epoca sa de glorie dintre cele două războaie se rezumă la un grup de intelectuali entuziaşti, adesea universitari, şi de familii din înalta societate, oameni care aparţineau mai curând lumii lui Thomas Mann şi faimoasei sale progenituri, decât străzilor mărginaşe ale lui Brecht.*[13]

Aceleași lucruri le-a susținut și Herta Müller în cadrul evenimentului de la Ateneul Român din 2010. Scriitoarea reproșează elitei românești din acea perioadă nepăsarea, ascunderea, faptul că scriitorii de atunci preferau să meargă pe neobservate pentru a nu avea probleme. Îi acuză de apolitism, de faptul că trăiau în umbră, că erau indiferenți față de politică, nu erau angajați politic și mulți dintre ei au devenit activiști, s-au supus cu ușurință regulilor care se cereau, tocmai pentru a o duce bine, pentru a trăi liniștiți, fără spirit de sacrficiu. Le reproșează faptul că pentru aceasta trebuiau să mintă, să se dedubleze. Ei scriau nu ceea ce se vedea în realitate, ci ceea ce ar trebui să fie realitatea. Însă cu toții știm că se scria pentru a se vinde, pentru ca scriitorii să nu moară de foame.

Exemplele în acest sens pot fi multe, dar mă opresc la cazul lui Petru Dumitriu, care mărturisește la un moment dat, pe parcursul carierei sale, că a fost nevoit să facă *pact cu diavolul pentru a nu muri de foame*. Cu timpul, a devenit un privilegiat al regimului, apreciat de Ana Pauker și primește numeroase premii, printre care și Premiul de Stat. Cunoscută a rămas opera sa *Drum fără pulbere*, care nu surpinde nimic altceva decât entuziasmul celor care construiesc canalul Dunăre-Marea Neagră, deși aici se muncea pe capete, erau deținuți politici, oameni condamnați la muncă silnică. George Pruteanu îl caracteriza în 2002 drept un roman *execrabil din punct de vedere moral*, amintindu-și că, cu șapte ani în urmă, scriitorul îi mărturisească *îmi vine să-mi tai mâna cu care am scris Drum fără pulbere.*[14]

*Tema pactului cu diavolul este, de altfel, tema cel mai insistent dezbătută în cartea de care vorbesc, a pactului făcut de unii de bună voie, iar de alţii cu forţa, în împrejurări a*

[13]Stephen, Koch, *Sfârșitul inocenței. Intelectualii din occident și tentația stalinistă*, București, Editura Albatros, București, 1997, p.19
[14]*George, Pruteanu (8 aprilie 2002), Dezbateri parlamentare, Camera Deputaților, accesat în 5 noiembrie 2018*

*căror evocare ne proiectează în plin deceniu obsedant, spre a folosi şi vorbele lui Marin Preda, confratele la care Petru Dumitriu mereu se raportează. La el şi la Eugen Barbu, socotindu-i, pentru acel moment, competitorii săi literari cei mai redutabili. În ceea ce-l priveşte, Petru Dumitriu ne lasă să înţelegem că a făcut amintitul pact pe de o parte pentru că şi alţii îl făcuseră, intelectuali comunişti congeneri („m-am găsit antrenat, nu zic târât, nu, dar primit printre intelectualii comunişti, români şi evrei, din generaţia mea"), iar pe de alta obligat, constrâns de mizerie, de boală, de deprimare („Mor de foame, mor de pneumonie, mor de tristeţe. Ce mă fac? Hai să încercăm cu ăştia") şi, decisiv, de faptul că tatăl său ar fi fost atunci în închisoare. Mama tânărului publicist, colaborator, totuşi, al „Scânteii", i-ar fi cerut: „Fă ceva!", iar el a decis să scrie Vânătoare de lupi, obţinând astfel eliberarea tatălui. Ironia destinului a făcut însă ca mai târziu, după fuga din ţară întâmplată în 1960, tatăl, pe care fiul îl eliberase cu preţul amintit, să-i fie din nou arestat, dar şi mama, dar şi sora, dar şi fosta soţie, ca represalii pentru ruperea univocă a pactului.*[15]

De asemenea, am avut ocazia să aud aceleași lucruri în urma unui interviu luat de mine scriitorului Constantin Mateescu. Țin să menționez faptul că scriitorul afirmă că avea oroare față de sistemul cu care a trebuit să cu confrunte, pentru că nu scria așa cum se cerea și că, *deși am publicat mult, am făcut acest lucru cu greu.* Pentru a putea publica cărți care făceau trimitere subtilă la teroarea comunismului, le dădea titluri care nu aveau legătură cu conținutul, tocmai pentru a distrage atenția, dar trăia cu frica de a nu fi prins. Menționează că a scris despre perioada comunistă mai mult după revoluție, și despre perioada interbelică în comunism. Cel mai bine surpinde statutul intelectualului în opera *M-am însurat cu o comunistă*, în care prezintă mirarea unui jurnalist la publicarea propriilor texte, al căror conținut era schimbat și adaptat la cerințele vremii, fără ca el să știe acest lucru și conștientizează că i s-ar fi putut face mult rău, dar scăpa datorită faptului că era însurat cu fiica șefului partidului. Constantin Mateescu face referire la prezentarea atmosferei din țara noastră pe care scriitorii trebuiau să o prezinte ca fiind propice tuturor românilor, iar pe cea din occident ca fiind una rea, distrugătoare a valorilor românești.

*Venise primăvara. Lucram acum la Glasul adevărului, temutul cotidian al dictaturii. Intrasem ex abrupto în lumea mare a presei. Eram trimis în fabrici să scriu articole despre elanul în muncă al clasei truditoare, despre spectaculoasele izbânzi în întrecerea socialistă şi alte subiecte de interes obştesc. Îmi dam silința să fac un lucru bun, temeinic, numai că textele pe care le înaintam redacției erau înlocuite cu altele, mai generoase, ce nu aveau nimic comun cu ce scrisesem eu, în afara semnăturii. Faptul că, în sfârşit, aveam o muncă respectabilă, că ajunsesem să semnez într-un cotidian central îmi aţâţa orgolilul, mă irita în schimb ideea că scriu de-a surda. De ce m-or fi angajat de vreme ce nu folosesc condeiul meu? Situația mi se părea bizară, așa că într-o dimineață mi-am luat inima în dinți și am bătut timid la ușa redactorului-şef. De partea cealaltă a biroului se afla un ins surâzător, deloc brutal sau violent, cum mă avertizaseră colegii. M-a ascultat atent, comprehensiv, s-a interesat dacă îmi place munca în redacție, dacă mă satisface ambianța, dacă salariul pe care îl primesc e rezonabil. Știi ce, mi-a spus, în cazul că nimeni nu te supără, vezi-ți de sarcinile pe care le primești și lasă-i pe băieți să-și facă treaba, ştiu ei mai bine cum trebuie să procedeze. Mi-a întins o mână transpirată. Cu vremea o să te obişnuieşti aici, a adăugat în timp ce mă îndreptam năuc spre ușa capitonată a biroului.*[16]

De altfel, acesteasunt idei susținute și de criticii literari care s-au ocupat de opera lui Constantin Mateescu: Mircea Iorgulescu[17], Nicolae Balotă[18], Eugen Negrici: *Aflat la hotarul memorialisticii și exploatând filonul amintirilor, schițele, povestirile,nuvelele și romanele*

[15]*Cazul Petru Dumitriu de Gabriel Dimisianu,http://www.romlit.ro/index.pl/cazul_petru_dumitriu*
[16]Constantin, Mateescu, *Scrieri I, După căderea cortinei*, Iași, Editura Rotipo, 2014, p.491
[17]Mircea, Iorgulescu, *Contantin Mateescu: Noaptea și ziua*, *România literară*, 6 august 1970
[18]Nicolae, Balotă, *Constantin Mateescu: Fumul bunicului, România literară*, 19 august 1971

*sale scrise în comunism au dat cale visului nostru paseist, înlesnindu-ne evadarea spre paradisul interbelic, spre o lume vetustă, dar normală, locuită de oameni interesanți și pe care autorul nu o discreditează (cum îi cerea partidul), ci o evocă, nostalgic, învăluind-o în lirism și tandrețe.*[19]

Deși Gabriel Liiceanu, în cadrul evenimentului de la Ateneu, le ține partea unor astfel de autori pentru care fiecare carte creată în acea perioadă este o formă de a spune *Nu* lumii în care trăiesc, Herta Muller afirmă că nu e suficient, că aceasta nu e decât o formă de exprimare și că nu a deranjat conducerea cu nimic. Practic, își exprimă durerea față de nepăsarea unor scriitori care nu au făcut nimic pentru a diminua teroarea oamenilor de atunci, pentru că și ea, ca și mulți alții vede în comunism doar un lanț de cadavre, perioadă în care și-a pierdut prieteni, oameni dragi. Scriitoarea pune preț pe valoarea vieții omului, care în ciuda problemelor existențiale, trebuia să mai îndure și asupririle sistemului.

Totodată, reproșează faptul că scriitori români nu erau uniți, nu au dat naștere unor mișcări disidente, unor scrieri care să circule, așa cum s-a întâmplat în Polonia, Ungaria sau Cehoslovacia, iar *cei care au ridicat capul au fost lăsați singuri*. Cei mai mulți au tăcut și afirmă că asta a deranjat-o. *Au fost mulți, dar totuși o minoritate.* Aserționează tranșant: dictatura nu ar fi putut să existe, dacă funcționalitatea o dădea solidaritatea și nu singularitatea. Aceste mișcări au fost suprimate la noi încă din față de un sistem de securitate foarte bine pus la punct și excesiv de numeros. H.Muller își amintește un episod din viața ei de educatoare. La începutul orelor, când copiii cântau imnul așezați ca niște soldați, ea a ezitat să-l intoneze alături de ei. Micuții i-au atras atenția, momentul fiind, de fapt, dramatic. Copiii devenisera ideologie: *Cu cât era țara mai prăpădită, se mai punea o strofă.*

Același lucru l-a constatat și Ana Selejan: *Să nu uităm că literatura pentru copii contribuie la educarea noilor generații în spiritul dragostei de partid, al devotamentului față de URSS și genialul Stalin, conducătorul forțelor păcii și socialismului.*[20]

Herta mărturisește, în finalul discuției cu Liiceanu, că nici ea nu a fost o disidentă, doar că a încercat să răspundă pentru ceea ce a făcut și să nu facă *ceea ce o îngrețoșează mai mult laalții*. A trebuit să facă față, nu să înțeleagă, pentru că nu a găsit nici până azi răspunsul la întrebarea *De ce?* Și-a găsit refugiul în scris și scrie doar când este singură, văzând în acesta o formă de eliberare și o practică pe care o face doar în singurătate.

Într-un sistem al fricii, simplul act de a scrie poate fi un act de curaj. Este evident că românii n-au avut un Havel și nicio societate civilă. Au avut personalități precum Constantin Noica, N.Steinhardt, Petre Țutea, dar și: Rugul Aprins, Gherla, Aiud, Reeducarea de la Pitești etc. Dacă e mult, dacă e puțin, ne amintim afirmația lui Booth: *La dureri mari,opere mari!*

## BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Constantin Mateescu: Fumul bunicului, România literară*, 19 august 1971

Benda, Julien, *Trădarea cărturarilor*, București, Editura Humanitas, 2017

Iorgulescu, Mircea, *Contantin Mateescu: Noaptea și ziua*, *România literară*, 6 august 1970

Koch,Stephen, *Sfârșitul inocenței. Intelectualii din occident și tentația stalinistă*, București, Editura Albatros, 1997

Negrici, Eugen,*Literatura română sub comunism*,Proza, București, Editura Fundației PRO, 2003

Mateescu, Constantin, *Scrieri I, După căderea cortinei*, Iași, Editura Rotipo, 2014

[19]Eugen, Negrici, Prefață la volumul *M-am însurat cu o comunistă*, Râmnicu- Vâlcea, Edituta Almarom, 2008, pag.7-10

[20]Ana, Selejan, *Literatura în totalitarism, 1949-1951*, Sibiu, Editura Thansib, 1994, p.226

Mateescu, Constantin, *M-am însurat cu o comunistă*, Râmnicu- Vâlcea, Edituta Almarom, 2008

Pleșu, Liiceanu, Patapievici, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014

*Pruteanu, George, (8 aprilie 2002), Dezbateri parlamentare, Camera Deputaților, accesat în 5*

*noiembrie 2018*

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism*, 1949-1951, Sibiu, Ediura Thausib, 1994

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism*, 1952-1953, Sibiu, Ediura Thausib, 1995

https://www.youtube.com/watch?v=dC2xXcY-z3w, accesat în data de 5 noiembrie 2018

http://www.romlit.ro/index.pl/cazul_petru_dumitriu, accesat în data de 5 noiembrie 2018

# NICOLAE LABIŞ IN „IAŞUL NOU”

**Maria Lucreţia Sturtzu**
**PhD, Miercurea Ciuc**

*Abstract: Among the poets published in the most important post-war periodicals from Iași, namely: Iașul Nou [New Iași], Iașul literar [Literary Iași] and Convorbiri literare [Literary Conversations], I chose as theme of this paper the poetry of N. Labiş published in Iașul Nou. From 1951,during the Communist period, the author has been considered representative in periodicals, long after his premature death. From our point of view, he, as other names, was marked, in one way or another, by the political and ideological regime. We see Nicolae Labiş as the exponent of the younger segment, who, in spite of being sacrificed by the intense ideological period in which he lived for a short time, left us a true lyrical work, an exceptional one, I would say. The present study presents – along with some sequences of the poet's existence – recordings about ready for press act of creation. We are going to refer only to what was published between 1951-1954 in the cultural context of Iași, his poetry published in Iașul literar and Convorbiri literare being the focal point of another study.*

*Keywords: poetry, communism, Iași, politics, post-war*

***Fii dîrz şi luptă, Nicolae!***

Vom încerca în paginile care urmează să punctăm câteva idei legate de prestaţia literară a lui Nicolae Labiş, unul dintre poeţii care au marcat paginile periodicelor în care a fost publicat, dar şi perioada, în sine. Nicolae Labiş este important pentru publicaţiile ieşene, acesta având o relaţie strânsă şi cu activitatea literară ieşeană a timpului. Arhiva existentă, care ajunge a fi publicată în volumul despre *Asociaţia scriitorilor din Iaşi*, primul volum doar văzând lumina tiparului, autorul acesteia decedând înainte să ofere cititorilor interesaţi şi celelalte volume rămase în manuscris, face precizări detaliate şi asupra începutului pe care tânărul Nicolae Labiş îl va trăi alături de ieşeni. ,,Dosarul nr.6/1951, destinat actelor contabile justificative, le conţine şi pe cele privitoare la tov. N. Labiş (care) se cheamă la Uniunea Scriitorilor Filiala Iaşi pentru a participa la Consfătuirea tinerilor scriitori din Moldova, alături de alţii, el fiind un copilandru, dar având poezii publicate în ziarul regional ,,Zori noi” din Suceava. (…) Durata deplasării: de la 20 Noiembrie 1951 ora 4 la 21 Noiembrie 1951 ora 17. Se găsesc într-un plic cele două bilete de tren, clasa a III-a, cu care Labiş a călătorit. La consfătuire a atras o atenţie deosebită, iar în seara zilei de 20 noiembrie a legat numeroase prietenii. Datorită recomandărilor lui Dragoş Vicol, George Sindorovici ş.a., a colaborărilor trimise, inclusiv prin cenaclurile din Fălticeni şi Suceava, el era bine cunoscut şi apreciat în redacţia almanahului „Iaşul Nou”. Mai mulţi redactori şi scriitori erau de părere că aducerea sa la Iaşi i-ar favoriza dezvoltarea personalităţii artistice. (…)” Ca urmare a celor citate mai sus, se mai regăseşte relatat cum asistentul universitar pe atunci, Constantin Ciopraga, redactor şi el, se deplasează de mai multe ori la Fălticeni, unde tânărul poet este elev la ,,Nicu Gane”, unde chiar Ciopraga fusese elev, pentru ,,documentare, contacte cu colaboratorii, întâlniri cu cititorii” etc., toate aceste fiind socotite pe atunci ,,dări de seamă ale activităţii de redactor, ajungând în cele din urmă, pe 9 octombrie 1951 să declare într-un: ,,Raport sumar asupra deplasării delegatului Filialei la Fălticeni – Subsemnatul Const. Ciopraga m-am deplasat la Fălticeni în zilele de 7 şi 8 Oct.a.c., pentru a lua legătura cu tov. N. Labiş. Am discutat corecturile care trebuiesc aduse poemelor sale (...). Aduc la cunoştinţă Filialei

propunerea tov. N. Labiş de a se transfera cu studiile la Iaşi unde ar putea face progrese. Roagă Filiala să-i mijlocească transferarea la un liceu din Iaşi, în calitate de bursier pe care o are şi la Fălticeni."[1]

Labiş se va transfera la Liceul „M. Sadoveanu" din Iaşi, unde va conduce şi cenaclul literar din şcoală. Aici, va cunoaşte pe George Mărgărit, poet şi publicist de a cărui prietenie se va bucura până la sfârşitul scurtei sale vieţi. Va publica în prima revistă postbelică ieşeană mai importantă şi seria de „prelucrări" din Lenau (pornind de la varianta literară făcută de Ştefan Siklody) care traduceri vor apărea tot în „Iaşul nou". Într-o adresă a Uniunii Scriitorilor din Iaşi, datată 25 februarie 1952, trimisă către liceul în care Nicolae Labiş ajunsese elev, regăsim notat: „Vă aducem la cunoştinţă că tovarăşul Nicolae Labiş, elev al Liceului Dv., a fost numit, ţinînd seama de posibilităţile sale literare, ca responsabil al Cenaclului literar "A. Toma", de pe lîngă Filiala noastră. (…)"[2] Destinul l-a condus apoi spre Bucureşti, unde, în 15 septembrie 1952, este admis la Şcoala de literatură „Mihai Eminescu" de aici. Datele referitoare la această decizie a sa nu sunt atât de concludente pe cât ar trebui, însă rămâne precizat că acesta ar fi avut o altă soartă dacă nu pleca în capitală, unde – aşa cum ştim– a şi murit în urma unui acident, în decembrie 1956, „buzduganul unei generaţii", aşa cum l-a numit E. Simion.

Nicolae Labiș debuta la nici 15 ani, ca „U. T. M. – ist, din cenaclul Fălticeni", „dar cine poate condamna o asemenea timpurie opțiune politică, în împrejurările cu totul excepționale ale perioadei?"[3], în nr. 8/1950, cu poemul *Fii dârz și luptă, Nicolae!*[4], poezie citită mai întâi în „ședințele de lucru" ale *Consfătuirii tinerilor scriitori din Moldova*, din noiembrie 1950, ca fiind „ilustrativ-mobilizatoare"[5]. Despre acest moment, avea să noteze Gheorghe Tomozei, mai târziu, cum tânărul Labiș, chemat fiind de Dan Deșliu, cel care conducea dezbaterile ca delegat al Uniunii Scriitorilor, avea să se impună în discuția cu acesta, „în jurul tipicelor teme ale zilei (proletcultism, cosmopolitism etc.), Labiș vădindu-se întru totul la curent cu ele, decis și familiar, și nu lăsa nimic fără răspuns."[6] La festivitatea de încheiere a Consfătuirii, Labiș a recitat poezia amintită și „nicio emoție vizibilă nu se citea pe fața recitatorului. El părăsi sala triumfător și glacial."[7]

Deși adevăratul debut al tânărului se produsese în pagina culturală a unui ziar sucevean, istoria literară avea să rețină ca moment al debutului cel din nr. 8 al „Iașului Nou". Acest debut al lui Nicolae Labiș avea să fie luat „drept etalon al convingerilor comuniste ale autorului, cel puțin pentru perioada adolescentină, idee susținută pe date superficiale (...). părinții majorității acestor tineri *înflăcărați revoluționari* dacă nu erau preoți erau chiaburi, iar dacă erau membri ai P.C.R., precum și învățătorul Eugen Labiș, fuseseră cel puțin simpatizanți ai altor mișcări politice."[8], dat fiind prezența secvențelor: „(...) Iar Bistrița, centralei în artere/ I-o naște zeci de mii de mînji-putere.// Și-atunci Partidul îți va da, prin fire,/ Și-n casa ta, lumină, fericire. (...)// Din Kremlin, STALIN vede stăruința// Și-ți spune: - *E aproape biruința*.// Din Walt-Street îți vor moarte căpcăunii,/ Vor sânge Forestall – ii și nebunii.// Dar nu pot să înșele iar popoare,/ Nu pot să'ntunece al vieții soare,// Nu pot să'mbrace lumea'n negre straie;/ Te'nalță dârz și luptă, Nicolae!" Dar cum altfel ar fi putut tânărul Labiș să își exprime ideile, într-un astfel de context? Vizibil rămâne, oricum, prin cadența versului și prin ineditul expresiei, care vor capta pentru mult timp atenția: „Peste

[1]L. Dumbravă, *Op. cit.*, pp. 68-71.
[2]Lucian Dumbravă, *Op.cit.*, pp. 77-78.
[3]Ibidem, p. 45.
[4]„Iaşul Nou", Nr. 8, 1950, pp. 9-10.
[5]Apud Ion Bălu, *Nicolae Labiș*, București, Editura Albatros, 1982, pp. 16-17.
[6]Idem.
[7]Lucian Raicu, *Nicolae Labiș*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 55.
[8]L. Dumbravă, *Op.cit.*, pp. 77-78.

munți și steiuri, roată,/ Toamna a țesut măiastră/ O catrință'mpestrițată.// (...)". Orientarea poetului este vădită, nu putem să nu recunoaștem acest fapt, însă nu putem uita că tânărul poet simțea probabil, cum „jarul gloriei literare autentice îi ardea în față (...)"[9]. Așa cum este deja remarcat de ceva timp în studiile ce au ca subiect viața și creația lui Labiș, putem fi convinși de faptul că tânărul poet avea să observe din momentul primelor sale publicări în periodicele literare ale timpului că pentru a reuși să se facă remarcat, nu ar fi avut atunci nevoie de „o originalitate deosebită, ci era suficient să versifice în spiritul epocii. (...) Cu seriozitate, adolescentul își pregătea debutul și, (...) realizează o sinteză între poezia văzută ca mijloc de autoexprimare și poezia pusă în slujba revoluției. Rodul acestei fuziuni a fost poema *Fii dârz și luptă, Nicolae!*"[10] Textul publicat se pare că a fost o compilație a redacției ieșene, dum cum notează I. Bălu, între două poezii trimise de poet spre publicare, rezultând o singură piesă. Poetul avea, probabil din acest motiv, să republice poezia în forma ei inițială, în martie 1951.

În 1951, Anul III al Almanahului „Iașul Nou", Nicolae Labiș avea să publice poeziile *Manifestație*, în nr. 3-4 și *Cântec de drag*, în nr. 7-8. Primul text, *Manifestație*, se dorește a fi un exemplu ce dezvoltă tema luptei pentru pace, dar văzută de niște copii de grădiniță, aflați la defilare. Textul nu este altceva decât o „copilăroasă improvizație agitatorică", închinată zilei de 8 Mai și finalizată mai repede decât ne-am fi închipuit, din care citäm: „8 Maiu. Copii de grădiniță/ Bat strada pașii voinicești./ Le-atârnă soarele șuvițe/ În păr beteală ca'n povești.// (...) Partidu'n luptă ne conduce,/ Iar noi, urmăm Partidu'n drum!"[11] Textul, care surprinde un marș victorios al proletariatului, face parte, motiv pentru care l-am reprodus parțial și aici, dintre cele care sunt deloc sau mai puțin cunoscute și, în același timp, conform istoriei literare, pot fi exemple pentru ceea ce i se cerea poetului din partea anumitor redacții, așa cum vom vedea când vom discuta, mai târziu, și despre câteva note, *de revenire* asupra unor versuri, la unele dintre poeziile sale. La fel, *Cântec de drag*[12], din care reproducem: „Utemisto Mădălină,/ Spic de soare și lumină,/ Bob de dragoste vrăjită/ Drept în pieptu-mi încolțită. (...)" – un poem care se vrea epic (amintind pe alocuri de *Nunta Zamfirei*), dar cu o puternică substanță *actualizată*, finalizat într-un mod cu totul grotesc, am spune: „(...) Iar din rama cum e focul/ Dej, c'un zâmbet de lumină,/ Le'nflorește cu privirea/ Bucuria și norocul." Am nota, spre final de 1951, ceea ce este necesar pentru a creiona personalitatea poetică a lui N. Labiș, cât mai complet, că mai sunt publicate în acest an, de altfel ca și în alții care vor urma, texte sub semnătura de Nicolae Mălin, pseudonimul său. Astfel, în nr. 7-8/1951, sub acest pseudonim, se publică *Deputatul*[13], versuri ce surprind un anume freamăt constructiv, specific timpului, al unui sat, la care copilul este un martor involuntar al unei discuții între maturi, ce plănuiesc ridicarea unei microhidrocentrale: „Este-un loc la noi în sat/ Unde ape iuți se sbat.../ Satul nostru-i sat de munte/ Și un râu cu ape crunte/ Se învolbură'n vâltoare,/ Scânteindu-și solz'n soare;/ (...) -Vreo trei zile am umblat/ Tot cu badea deputat/ Și-am gândir că mai devale/ Unde apa se prăvale,/ Numai bună-i socoteala/ Să clădim microcentrala...".

Așa cum găsim menționat și în monografia operei ce aparține lui Nicolae Labiș, „nu consemnarea exhaustivă ne interesează, deoarece toate aceste poeme au o modestă valoare artistică. Însă ele dezvăluie modul cum izbutește un poet talentat, fără o îndrumare exterioară, să-și contureze personalitatea, păstrîndu-se totuși la nivelul epocii."[14] Și acesta, credem, că este abordarea corectă pe care trebuie să o avem și noi.

[9]Idem.
[10]Ion Bălu, *Nicolae Labiș*, București, Editura Albatros, 1982, pp. 50-51.
[11]„Iașul Nou", Nr. 3-4, 1951, p. 7.
[12]„Iașul Nou", Nr. 7-8, 1951, pp. 119-121.
[13] „Iașul Nou", Nr. 7-8 , 1951, pp. 5-6.
[14]Ion Bălu, *Op. cit.*, pp. 52-53.

În 1952, Anul IV al revistei ieşene, Almanah, Nicolae Labiş, „plecat la Şcoala pentru literatură, dăduse tiparului”[15] texte din ce în ce mai angajate direcţiei partidului: *Cântec despre două cântăreţe, Într’o iarnă şi’ntr’o seară,* înnr. 1, *Zilele lui Mai,* nr. 2, *Pentru pacea lumii, Mama, Baladă Macedonă*, nr. 3, *Drumuri*, nr. 4.

Referindu-ne, mai întâi, la poemul tot de factură epică, predilect, ca stil şi gen, în perioada respectivă, *Cântec despre două cântăreţe*, nu vom face trimiteri decât spre textul care apare drept notă explicativă la versuri: „Ziarul *Komsomolscaia Pravda* publică o ştire despre sosirea la Conservatorul de Stat a R.S.S. Bieloruse a talentatei fetiţe Kristina Poplanscaia. Fetiţa, în vârstă numai de trei ani, are minunate calităţi muzicale, interpretând bucăţi grele de Ceaicovschi, Mozart, etc.”[16] În acelaşi nr. 1, este publicată şi *Într’o iarnă şi’ntr’o seară*[17], un alt poem epic ce oferă atmosfera unei şezători din plină iarnă, o poveste care „degajă o atmosferă de idilism şi nepăsare, accentuată de ritmica săltăreaţă a versurilor (...)”, după cum este criticată prestaţia poetică în „Lupta Moldovei” („organ al Comit. Reg. PMR Iaşi”[18]), din care citäm: „Când dă soarele’n chindie/ Foc pe-omături aţâţând/ Parcă'n svon sprinţar tot cerul/ Saltă’n cântec până hăt/ De te rebegeşte gerul/ Ascultând aşa’n omăt...// (...) Când dă noaptea în tărie/ Cer şi stele îngheţând,/ Hăt târziu s’aud sunând/ Scripcile’n gospodărie.//” Critica se adresa şi secvenţelor în care „lupta de clasă e bagatelizată, manevrele chiabureşti sînt privite de pe poziţiile deviatorilor, care le taxau drept *fleacuri*. Şi faptul e cu atît mai grav, cu cît N. Labiş e un poet tînăr, de reale posibilităţi, care trebuie îndrumat (înarmat!) şi ajutat în înţelegerea problemelor ideologice.” – menţiona critic aceeaşi publicaţie, făcând referire la conţinutul textului semnat de N. Labiş, despre care este clar amintit că „e grav faptul că redacţia a permis apariţia”. Acelaşi L. Dumbravă notează: „Mai ales Labiş era ghimpele *otrăvitor, duşmănos, grav* în coasta oficialităţilor şi a veleitarilor invidioşi şi zeloşi.”

Cu toate acestea, în nr. 2/1952, care se deschide având pe primele pagini *Cuvântul tovarăşului Gh. Gheorghiu-Dej la alegerea sa ca preşedinte al Consiliului de Miniştri al R.P.R.*, N. Labiş publica poemul, din nou epic, *Zilele lui Mai*[19], cu următorul *motto*: „Şi-au iubit nespus de mult Patria şi mulţi dintre ei s’au jertfit pentru ca voi să puteţi trăi din plin toate bucuriile tinereţii...”, de Ion Niculi, un alt poem care este puţin cunoscut, povestea unui „copilandru”, Eremia Alisandru, care „încrusta c’o brişcă ruginită/ Slove mici pe creangă de răchită...”, ajuns mai târziu în rolul „maistrului zeţar” şi care alături de iubirea vieţii, Măriuca, vor onora pe conducători de „Mai întâi”. Povestea pare să capete proporţii de legendă.

În nr. 3/1952, N. Labiş va publica, închinată Congresului al XIX-lea al P.C. al U.R.S.S., poezia *Pentru pacea lumii*[20]: „Nu-s simple vorbe -/ vorbele ce-acum/ din Moscova răzbat pe’nrinsă cale/ vestind cu simplitate’ntregii lumi -/ al cincilea/ din planuri cincinale./ Ele trăiesc/ prin orice muncitor,/ prin fiecare prunc/ ce’n leagăn creşte,/ şi adevărul lor,/ strălucitor,/ în fiecare inimă svîcneşte.// Vor răsuna/ vestind că la Kremlin/ întreaga Uniune-i adunată/ că, milioane,/ inimile ei/ în glasul lor vor bate/ deodată/ (...)”. În acelaşi număr, apare şi poezia *Mama*[21], o sensibilă, pe alocuri marcată şi de un discurs naiv, aducere aminte a primilor ani de şcoală petrecuţi în chiar clasa mamei sale (Ana-Profira Labiş), a iubirii şi grijii materne, a cotidianului din copilăria părăsită o dată cu plecarea adolescentului înspre lumi străine: „Mi-aduc aminte – şcoala noastră’n sat/ Cu perdeluţe ieftine’n fereastră.../ Acolo dumneata ne-ai îndrumat/ La primii paşi, copilăria noastră.// (...) Întîrziam prin codrii

[15]L. Dumbravă, *Op. cit.*,p. 82.
[16]„Iaşul Nou”, Nr. 1, 1952, pp. 66-68.
[17]Ibidem, pp. 69-73.
[18]L. Dumbravă, *Op. cit.*,p. 89.
[19]„Iaşul Nou”, nr. 2, 1952, pp. 7-33.
[20]Ibidem, nr.3, pp. 3-5.
[21] Ibidem, pp. 6-7.

argintii/ Și ascultam mestecenii cum sună.../ Dar amintirea celeia mai vii,/ Eu te păstram pe tine, mamă bună.// (...) Te văd, mămucă, azi, în sat la tine/ Cum între oameni lupți, să-i duci mai sus,/ Să-i faci să înțeleagă viața nouă/ Și mă mîndresc cu dumneata nespus...//(...)". Este, totuși, departe de următoarea poezie cu același titlu, arhicunoscută pentru realizarea sa artistică, publicată mai târziu, în 1956. Al treilea text publicat în același nr. 3/1952, intitulat *Baladă Macedonă*[22], care se vrea o critică la societatea condusă de Tito și la prietenia lui cu americanii, un aspect demn de critica timpului, dar și o compasiune pentru o fată macedoneană dusă la târg pentru a fi vândută: „Știu basmul trist – cum că, departe,/ Un tată'ntr'un amurg de plumb,/ Și-a pus copila'n car, s'o poarte/ La tîrg, s'o vîndă pe porumb./ Plîngea sărmana: cu duiumul/ Mărunta lacrimă-i curgea.../ Colan se prefăcuse drumul/ De plîns – mărgea lîngă mărgea.// (...)". Ideea pe care se pune accent este marcată în secvența: „(...) Oricum e trist din cale-afară/ În gînduri de-acest fel să cazi.../ Da-i și mai trist că ăntr'o țară/ Povestea asta faptă-i azi...//(...)", când „porni prigoana Tito...", ajungând „să fie blestemați aceia/ Ce legiuiesc acele țări/ În care-ți vinzi la târg copila - / Ca de pomană să nu ceri!// (...) În Belgradul vânzării, Tito,/ Cu vreu Yankeu un Wyski bea,/ Lacheii sumbrelor culise/ Îi urlă'n trâmbiți osana./ S'a făptuit această crimă/ Sub steag fascist de mișelii/ Precum se făptuiră încă/ Atâtea mii și zeci de mii!// (...)".

În același an, în nr. 4, N. Labiș va mai publica și poezia *Drumuri*[23], „agitatorice drumuri", după cum regăsim notat, poezie care este discutată ca fiind plină de „adîncele-nțelesuri"; altfel, pe fundalul unor tablouri tomnatice și melancolice, care imaginează foametea trăită de alte neamuri ce nu se bucură de grija vreunui partid: „Când toamna-și risipește spre galbene câmpii/ băneturi de aramă sonore fremătând,/ se scurg șiraguri de care – rând pe rând - / și se'mpletesc doiniri de vizitii./ Așa-i la noi, la munte; în care ni s'aduc/ bucate pentru iarnă prin toamnele de fum;/ și'n vale, către fabrici, trosnesc curgând pe drum/ prelunge harabale de butuc./ Copiii râd în cârduri la porți și se ațin - / Și'n case intră miros de grână, de mâncări.../// (...) Văd scârțâind sub ploaie, pe-un drum american,/ căruțe cu bărbați și cu copii./ Au tălpi crăpate, sparte,/ ca drumul care-l bat;/ tăcuți împing la care și nu mai știu de când./ Cu buze negre, pruncii scâncesc un plâns flămând/ și sgribulesc în frigul întomnat./ (...)". Nu pentru singura dată aici, îndemnurile poetului apar în textele sale, pentru a atrage atenția asupra unei lecții veritabile de viață: „Priviți la galbenul convoi/ de vise moarte'n car purtate surd - / ca hoților vieții cu gânduri de noroi/ să le vedeți îngrozitorul furt!...". Finalul poemului avea să producă, după cum notează și L. Dumbravă, discuții critice la adresa textului publicat: „(...) și vor porni odată, cu viforos îndemn - / ca să-și preschimbe drumurile lor!/ Va fi o zi când jalea seca-va pentru veci;/ E taina înțeleasă a ăstor drumuri reci/ ce'n viitor,/ curând, se vor sfârși!". În același număr al revistei, semnând cu pseudonimul său (Nicolae Mălin), de această dată, mai apare și *Lui Nicolae Bălcescu*, poem închinat figurii pașoptiste, „dovedind fantezie în cadrul neapărat *realist* și mai ales acea prospețime imagistică frapantă, fără *opintiri* ori livresc mascat"[24]: „(...) Om cu țundră de șiac/ Și cu plete'n vânt desprinse,/ Ce speranță, peste veac,/ În galop pe-aici te'mpinse?/ Știu, tu n'ai văzut doar un/ Înroșit amurg de sânge - / Ci poporul nostru bun/ Cum, răzbit, securea strânge.// (...)" Amintind de mișcările înaintașilor de la 1848, Labiș surprinde prin câteva imagini grăitoare momentul revoluționar: „Ți s'au strâns în jurul tău - / Te priveau – să te cunoască./ Le-ai vorbit și'n glasu-ți greu/ Răzbunarea strămoșească/ Clocotise arzător,/ Fremătai aprins de ură - / Scăpărai ca ochii lor/ Și așa te cunoscură.// (...)". Sursă de inspirație, așa cum notează istoria literară, avea să fie drama *Bălcescu*, de Camil Petrescu, apărută în 1949. Într-o adresă a ziarului „Scînteia", din 6. VI. 1953, către revista „Iașul Nou", la care se cere și răspuns, este luat în discuție (în urma publicării articolului *O publicație*

[22] Ibidem, pp. 8-15.
[23]Ibidem, nr. 4, pp. 30-32.
[24] L. Dumbravă, *Op. cit.*, p. 94.

*ruptă de viață*, în mai 1953, scris de Ileana Vrancea) și poemul mai sus amintit: „N. Mălin se întreabă *scormonind adînc în gînduri*: *Cînd ciopli-vor barde mari/ A robiei cruntă carne/ Și prădalnicii tîlhari/ Care vremea vor s'o'ntoarne?* Într-adevăr, este greu de răspuns la o întrebare astfel formulată (...)"[25]. Așadar, ochi vigilenți erau mereu îndreptați asupra periodicului ieșean, mai cu seamă când existau îndemnuri ca acestea: „E necesar ca în jurul revistei *Iașul Nou* să se închege un colectiv puternic, care este cu intransigență pentru lichidarea rămășițelor ideologiei burgheze, să promoveze critica și autocritica, să analizeze temeinic și regulat, la un înalt nivel de principialitate, materialele primite spre publicare sau publicate (...)"[26].

În Anul V de existență publicistică, respectiv 1953, Almanahul ieșean îi va publica lui Nicolae Labiș: *Marele Epitaf*, nr. 1, care va precede *Balada lui Francois Villon*, din volumul *Lupta cu inerția*. Vom reproduce aici finalul poemului, pentru a se observa acrostihul, mai cu seamă, dar și pentru a induce cititorului atenția către puternicul caracter de generalizare a viziunii din versurile semnate de Labiș: „Vinul vechi, în clocot se'nsprește'n cramă,/ Izbucnește-un mîne, din adăncul ieri!/ Ling tîlharii vlaga Franței sub poveri?/ Ling străvechi pocale azi, tîlhari de samă?/ Or să se destrame cum se tot destramă/ Neaua'n sticlitoare – calde primăveri!"[27].

Poezia *Cuvânt despre copilărie*[28], din nr. 2/1953, de asemeni un text de factură epică, în care există o suită de secvențe narative care înfățișează cum „Tătuca" își va duce fetele într-o plimbare pe malul mării, vizitând orașul pline de încântare, („În orășelul de pe malul mării") poem care vrea să sublinieze lipsa copilăriei cu bucuriile sale pentru alții de vârsta lor; una din fete va rămâne la școală, alături de un prieten al tatălui, Neculai, visând la „pionereasca jurubiță de mătasă", iar cea mică se va întoarce alături de tatăl său, acasă. Ideea va mai fi reluată de Labiș în postuma *Copiii din Alpenini*, publicată postum. Poemul frapează prin construcții artistice, îmbinând imagini olgactive, vizuale și auditive deosebit de sugestive („Se auzea cum marea, depărtat/ Bufnea cu fruntea'n malurile grele,/ Un vînt sărat împrăștia buimac/ Miresme tari de algă putrezită.../ Și scînteia umplută de tabac/ Luleaua tatii'n barbă rătăcită ...") sau de factură cromatică („...amiaza grea a prăvălit din cer/ Jeratic alb pe negre caldarîmuri"). Tot în acest nr. 2, sub pseudonimul N. Mălin, mai este publicat și *Cuvânt tovarășului Vladimir Maiacovschi*[29], cu prilejul împlinirii în iulie 1953, a 60 de ani de la nașterea poetului revoluției socialiste, poem considerat de critică „o artă poetică ce se ridică deasupra multora scrise de *maeștrii* vremii"[30]: „Mi-i nu știu cum sa'ncep, deși-am tot vrut-o.../ Și tinerel și cu trecutul mic.../ Dar știi ce? Cred că dacă-aș fi la ROSTA/ Ți-aș fi un foarte harnic ucenic./ Nu te imit rupînd la vers, ca alții,/ Mi-i drag Esenin, ce să-i faci, și Blok/ Da mă tot bate gîndul că de-ai ști-o/ Aceasta nu te-ar supăra deloc/ (...)". Tânărul poet, recunoscându-și lipsa de experiență, prin adresarea directă către poetulMaiacovschi, își numește cuvintele *ostași* care „nu-s prea căliți în luptă,/ Sentimentali, fac șotii și-i păcat.../ Dar vezi, dacă-i privești mai drept în față,/ Că pe obraz nici puful nu le-a dat./ Vreau să-i călesc, să-i fac băieți puternici,/ Să fie-odată versuri eu le-o cer./ De aceea cu sfială întind palma/ Ca să mi-o strîngă palma ta de fier!/...". Deși își dorește să atingă înălțimea artistică a poetului omagiat, Labiș crede în puterea sa proprie, din punct de vedere spiritual: „Eu astăzi cuvîntez cu glasul țării/ Din care ochii către tine-mi sui//(...)". Poemul-omagiu rămâne un model de recunoaștereși admirație a creației unui înaintaș în ale scrisului, recunoscând că nu prin imitarea lui, tânărul poate ajunge, la rândul său, recunoscut: „Eu după tine merg și-mi

[25] Ibidem, pp. 100-101.
[26]Ibidem, p. 102.
[27]„Iașul Nou", nr. 1, Anul V, 1953, p. 32.
[28]Ibidem, nr. 2, pp. 71-75.
[29]Ibidem, pp. 30-32.
[30] Ion Bălu, *Op. cit.*, p. 66.

măsor pasul/ Și-am să-mi mai pun și aripi la picior!/ Adun întreagă forța mea sonoră/ Și ai să vezi că nu ți-oi fi păcat/ C-o să ne spuie vremea și poporul/ De-am dat noi astăzi mîna ori n-am dat! (...)".

Textul *Bucurie*[31], este publicat nr. 3-4/1953, conținând și unele semne ale naivității specifice vârstei (poetul încă nu împlinise 20 de ani), dar purtând pecetea unui lirism substanțial: „Vreau astăzi să'ntoarcem privirea în sus/ Spre codrii cu brazi, spre munții cu lună./ Veniți să'ndrăznim să simțim nemurirea/ Cu inima'n repede tropot cum sună!// Solemnă și gravă ne turbură noaptea/ Curgînd pe izvoare și'n codri fierbînd./ Cu nările largi din găvanele palmei/ Sorbim răsuflarea-i de fum și pămînt.// (...)"; poetul se dorește a fi „pădurea de mîine", purtând în el această sămânță a viitorului („Cînd ultima rază se stinge din ochi/ Și ultimul gînd ni se stinge din minte,/ Lăsăm după noi ce-am gîndit și-am muncit/ Acelor ce, mulți se vor naște-nainte.//"). Poetul abordează aici teme elementare ale poeziei, precum moartea sau cea a adevărului etern, de trecere în neființă sau cea de eternizare prin creație, la o vârstă atât de fragedă („Prieteni, veniți să privim acest cer/ Și codrii cu brazii și munții din slavă,/ Căci noi, numai noi îndrăznim să simțim/ A nemuririi bucurie grozavă!"). Versurile amintite nu avea cum să nu atragă atenția, fiind chiar și criticate, într-un peisaj poetic al timpului atât de uniformizat: „Într-o poezie intitulată *Bucurie*, (...) poetul N. Labiș care mai are destul pînă a împlini 20 de ani e frămîntat de problema... morții...", fiind amintite influențele care „frînează dezvoltarea firească a talentului poetului, îl împiedică deocamdată să cînte temele vieții noi pe care o trăiește tineretul." Influențele nefaste ar fi fost amintite făcându-se referire la „poeziile decadente scrise în perioada dintre cele două războaie de I. Barbu, L. Blaga, T. Arghezi și alții", despre care se mai notează că „nu pot sluji drept pilde unui scriitor care vrea să exprime un conținut pozitiv, să făurească opere de înaltă artă (...)"[32].

La 13 ani condusese deja un cenaclu, iar la 15 debutase, e drept, cu o poezie nu dintre cele mai reușite și cu o orientare vădită (*Fii dârz și luptă, Nicolae!*). Fusese dornic să întinerească poezia într-o vreme când ea „făcuse riduri", după cum nota admiratorul său, Marin Sorescu.

Aceleași opinii critice asupra tematicii cu risc de interpretări nedorite care erau cu atenție observate, există și legat de alte poezii semnate de N. Labiș, chiar după publicarea imediată, în nr.1/1954, a poemului *Marșul celor puternici*[33]. Textul, structurat în 15 strofe, inegale ca măsură, este un poem adresat celor care sunt „oameni mari și tari, fii de rând ai țării". Remarcăm adresările directe ale poetului care construiesc un discurs poetic cu direcție clară spre receptor: „eu vă chem...", „să-nvingem...", „să ne scăldăm în jeratece, să se cojească noroiul de pe noi..." etc., care conving de o luptă a tânărului poet cu inerția contemporanilor săi. Reproducem aici un fragment aflat spre finalul poemului: „(...) Să nu ne plîngem viața că-i scurtă. /…/ Ne apropiem de neființă / Cu pași drepți și fără șovăire, / Dar cu orice gînd și orice fapt / Ne apropiem de nemurire!" – fragment care pe unii comentatori ai timpului îi va face să creadă că autorul trăiește un *optimism șovăitor*. Existând chiar și o analiză de tip *proletcultist/cominternist,* scrierea *Marșul celor puternici* a fost la acea vreme „înfierată", considerată a fi scrisă într-un stil confuz din punct de vedere politic, („Pentru aceasta noi nu pregetăm/ În bătălia vieții din nantul nostru veac./ Schimba-vom la nevoie și lacrima și rîsul/ În sînge ...") căci nu esteticul prima în viziunea celor „atenți" la poezia timpului, făcându-se, din nou, trimiteri la creaţia aceloraşi „decadenţi" amintiți mai sus. Era vorba despre articolul *Câteva probleme ale creaţiei tinerilor scriitori*, avându-i autori pe Ştefan Iureş și Ştefan Gheorghiu, articol apărut în cea mai vigilentă publicație a timpului, „Scânteia", nr. 2945 din 13 aprilie 1945, care apoi este reluat în „Tânărul scriitor" din mai

[31] „Iașul Nou", nr. 3-4, 1953, pp. 10-11.
[32] Apud Ion Bălu, *Op. cit.*, pp. 80-81.
[33] „Iașul Nou", nr. 1, 1954, pp. 3-5.

1954). De asemeni, critica de specialitate mai subliniază ideea că Labiș este inspirat în scrierea acestui poem de *Marşul celor douăzeci şi cinci de mii*, scris de Vl. Maiacovski.

N. Mălin semnează tot în acest număr din 1954, ultimul cu titlul „Iașul Nou", și textul mult mai cunoscut, *Meşterul*[34], ce reușește a fi o evocare originală a celui cunoscut drept „Meşter valah, azi nume de fântână,/ Crescut din lutul ce l-ai plămădit/ În sprintenă zidire cu trei turle/ Şi iie dantelată de granit,/ Din cântece pierdute până astăzi/ Şi din puterea visului vânjos/ Ai închegat, cu palme bătucite,/ Minunea de la Argeş mai în jos. (…)" – evident, o odă închinată creatorului, având drept temă motivul jertfei pentru creaţie, care amintește de *Legenda Monastirea Argeşului.* Discutată și ca baladă, sunt de subliniat adresarea directă, invocația retorică etc., elemente care fac din text o posibilă *ars poetica*, pe care o considerăm încă discutabilă, nu din punct de vedere estetico-poetic, ci în privința anumitor conotații care amintesc de studiul perioadei în discuție, dacă luăm în discuție secvețe ca: „Tu ți-ai strivit sub talpa mănăstirii/ Inima ta, tot ce-ai avut al tău/ (...) Nou Prometeu romîn, purtînd alt mit./ Cînd ridicat pe cea mai naltă turlă/ Cu glas profetic, domnului despot,/ De-ai să mai poți clădi la fel minune/ I-ai dat răspunsul răzvrătit: - Mai pot!").

Atât „Iașul Nou", cât și „Iașul literar", periodic ce va continua direcția celui dintâi, vor publica, așa cum era și firesc, o serie de articole ce aveau ca subiect critica la poezia lui Nicolae Labiș, după cum vom nota în continuare. La secțiunea *Studii şi cronici*, din nr. 9/1955, se publică *Eroul liric și oglindirea forței revoluționare în poezie*, articol semnat de C. Demetriad, din care nu vom cita decât parțial din final, fiind suficient pentru o imagine de ansamblu: „eroul liric al poeziei zilelor noastre nu poate fi un om viu, dacă poezia nu reflectă lupta clasei muncitoare și a partidului ei revoluționar, pentru că singură imaginea idealului comunist nu este suficientă pentru a insufla încredere nezdruncinată (...) eroul liric contemporan va fi cu atît mai reprezentativ cu cît identificarea poetului cu clasa socială cea mai înaintată și cu partidul ei de avangardă va fi o identificare intensă, reală ..., o identificare efectivă a poetului cu poporul."[35] Portrete de poeți, date drept model, sunt ale lui A. Toma, M. Beniuc, Nicolae Labiș, Miron Radu Paraschivescu, Maria Banuș. Nicolae Labiș este dat drept model fiind citat, în cadrul articolului cu versul „melodie fierbinte și deplină", din poezia *Partidului*.

Acele poezii labișiene pe care critica le mai consideră, unele pe bună dreptate, afectate sau infectate de morbul proletcultist au rămas încorporate mai ales în paginile periodicelor din acei ani şi vor trebui *deshumate* de acolo, așa cum am procedat parțial, fără o exegeză aprofundată, cu paginile ieșene dintr-o epocă în care și poetul de la Mălini, pe lângă mulți alții, a constrâns să accepte a o deservi, un timp chiar *la comandă*, mai ales în perioada de început a activitatii sale creatoare: 1950–1954. „Format la școala clasicilor poeziei române și universale, Nicolae Labiș este, poate, întîiul poet al anilor '50 care redescoperă sursele lirismului autentic, revigorînd expresia poetică și inducînd prospețime și candoare într-un peisaj literar de o ariditate flagrantă. Eminescu și Sadoveanu sînt valorile perene ale literaturii române la care se raportează mereu Labiș, în încercarea de redefinire a propriei voci poetice. (…)"[36] – avea să noteze criticul Iulian Boldea, care, de asemeni, îl așază pe poet alături de Ştefan Aug. Doinaş, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ivănescu ș.a., poeți ce dovedesc la fiecare relectură a operei lor „prestanța expresivă a lirismului neomodernist – care – rezultă, poate, tocmai din acest efort susţinut de racordare a poeziei româneşti la tradiţie, dar şi la experienţele literare cele mai noi ale universalităţii."[37]

[34]Ibidem, pp. 24-25.
[35]Ibidem, p. 89.
[36] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005, p. 480.
[37]Idem, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior", 2011, p. 81.

Tematismul rămâne evident într-o operă care încerca și, nu doar, să ilustreze momente ale acelei epoci în unele dintre poeziile sale, așa cum am subliniat mai sus. În fond, suntem pe deplin încredințați că Labiș a căutat, de fapt, permanent să își identifice și să își individualizeze propriile simboluri poetice ale unui universului său creator, deși a avut, poate, neșansa de a se naște și a crea în acel timp. La fel, am putea specula, spunând că poate exact atunci poezia românească a avut nevoie de harul său. Subliniem ideea că Labiș este văzut, astăzi, de critici drept poetul a cărui operă: „evita compromisul; ea denota *o energie spirituală debordantă*, iar *lupta cu inertia*, cu conformismul, cu lipsa de autenticitate a reprezentat o constantă a scrisului său. El a refăcut legătura cu tradiția literară interbelică, în poezia sa regăsindu-se ecouri, valorificate superior, din lirica lui Lucian Blaga și Tudor Arghezi. (…)”[38].

Dintre toți poeții, extrem de numeroși, care au publicat în paginile primelor periodice literare ieșene, Nicolae Labiș va fi unul dintre poeții căruia i-am acordat o atenție aparte, tocmai datorită importanței de necontestat pe care acesta a avut-o în perioada vizată de cercetarea noastră, iar afilierea sa la paginile publicațiilor ieșene a reprezentat un moment fast, atât pentru revistele amintite, cât și pentru tânărul artist liric, acesta vădind o prietenie aparte față de primii săi mentori.

**BIBLIOGRAPHY**

Colecția periodicului „Iașul Nou”, 1950-1954
Bălu, Ion, *Nicolae Labiș*, București, Editura Albatros, 1982;
Boldea, Iulian, Istoria didactică a poeziei românești, Editura Aula, Brașov, 2005;
Boldea, Iulian, *Frenezia senzorialităţii: Nicolae Labiş*, în revista „Convorbiri literare”, nr. 12, 2005;
Boldea, Iulian, Teme şi variaţiuni, Editura Aura, Bucureşti, 2008;
Dumbravă, Lucian, *Ei, care au scris... Din istoria Asociaţiei Scriitorilor din Iaşi. Documente inedite.* Vol. 1 (1949-1959), Editura *Everest/Evenimentul*, Iași, 2000;
Raicu, Lucian, *Nicolae Labiș*, Editura Eminescu, București, 1977.

**Lucrări colective:**

Anton, Mioara, Crețu, Bogdan, Șandru, Daniel, (coord.) *Cuvintele puterii. Literatură, intelectuali, și ideologie în România comunistă*, Institutul European, Iași, 2015;
*Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Iași la 65 de ani*, Ediția îngrijită de Ana Parteni, Iași, 2014.

**Sitografie**

http://www.cuvantul-liber.ro/news/58124/61/Nicolae-Labis-poezie-si-destin-bdquo

[38]http://www.cuvantul-liber.ro/news/58124/61/Nicolae-Labis-poezie-si-destin-bdquo, accesat la 12. 01.2017, orele 13 :11.

# PHILOLOGICAL IDEAS OF GHEORGHE ASACHI

**Marilena Filofteia Costescu**
**PhD Student, University of Piteşti**

*Abstract:This paper is proposing to highlight the most important ideas about literary romanian language from the first half of nineteenth century from the perspective of the personality of Gheorghe Asachi. He had militated insistently for cultural evolution, foundation of scholar institutions and, specialy for romanian language emancipation. În contrast with Costache Negruzzi, Asachi has militated for imosing the northern features of literary romanian language. Even if în principle, Asachi has militated for imposing some moldovan dialectical features, his role in shaping the literary romanian language consisted in education developement, press and theatre development for these institutions to evolve and to build the traits of romanian nation cotributing also to their modernisation.*

*Keywords: landmarks of identity, language, dialect, latinism, the literary norm*

Lucrarea de față își propune să contureze o imagine de ansamblu asupra principalelor activități culturale precum filologia, lexicografia, lingvistica, publicistica, fundarea instituțiilor școlare ale lui Gheorghe Asachi, „*românul cu cel mai larg orizont ştiinţific şi literar, nu numai în Moldova, ci şi în celelalte provincii româneşti*" aşa cum îl descrie Eugen Lovinescu, fiind o personalitate a epocii sale, un element de progres pentru cultura naţională. Înzestrat cu *„o cultură superioară solidă şi multilaterală, cunoscător al mai multor limbi străine – polona, rusa, latina, germana, italiana, franceza şi engleza – ca nimeni altul din vremea sa, optimist, cu dor de muncă şi încrezător în puterile sale, călăuzit de o ideologie liberală progresistă şi de o puternică dragoste de patrie şi popor, Asachi nădăjduia să joace un rol important „de restaurator" în ţara sa"* (Enescu, 1962: 35).

Asachi se numără printre cărturarii care au luptat pentru reînvierea conştiinţei naţionale caracterizând ideea de naţiune prin comunitatea legilor, religiei, originii, limbii, renumelui, speranţelor.

Asemenea contemporanilor săi, Asachi a cărui activitate se derulează sub auspiciile Regulamentului Organic la elaborarea căruia participă, crede cu tărie că această Constituţie va promova o nouă eră în progresul patriei: „*Aşezământul cel nou, carile de doi ani ocârmuieşte pe Moldova, scria el în 1834, întemeiază o nouă epohă de rânduială şi statornicie şi, spre a înfiinţa lucrul cel mai măreţ a regeneraţiei neamului, el cheamă spre agiutor cunoştinţele folositoare şi meşteşugurile menite a lăţi luminile şi a cerceta producturile unui pământ Evropii mai puţin cunoscute, decât ale altor ţări mai depărtate*" (Asachi, 1973:11).

Punând în lumină trecutul de glorie al neamului nostru pentru libertatea, limba, legile, religia, tradiţiile şi obiceiurile strămoşeşti, Asachi promovează idealurile naţionale, reînvierea conştiinţei naţionale pentru stabilirea societăţii moderne.

Ca filolog, mărturisind utilitatea îmbogăţirii limbii române, Gh. Asachi împreună cu A. Russo combat în mod constant crearea acesteia în mod artificial, considerând că limba ia naştere din spiritul omenesc. În plus, Asachi crede că a închina limba unui sistem străin forţat, „*a o îmbrăca în forme clasice numai pentru dragostea maicii de la care se trage este o tiranie filologică mai gre a se statornici decât cea politică*" (Asachi, 1991: 467).

Asachi este de părere că majoritatea limbilor au debutat în domeniul literar prin poezie, iar lucrările sale poartă amprenta lucrării lui A. Pope „Essau on Man" tradusă de C. Conachi şi I. Cantacuzino.

Spiritul înaintat al Occidentului se infiltrează în mod deosebit prin traducerile cărturarilor greci şi români Matei Millo, Alecu Beldiman, Costache Negruzzi, Vasile Cârlova, I. Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi. Traducerile erudiţilor români şi greci accentuează conştiinţa protestatară faţă de domniile străine, cler, feudalism înlocuite de spiritul de libertate, orientarea raţionalistă, ştiinţă, cultură. Montesquieu numit de Gheorghe Asachi „apărător al dritului omenirii", iar de Iacob Stamati „adâncul Montesquieu" este cel prin care ideile novatoare pătrund în Moldova.

În aceste momente ale debutului secolului al XIX-lea, societatea moldovenească era divizată în două tabere: o tabără a celor consacraţi muncii, vorbitori de limbă naţională şi o tabără a celor care *„trăgeau din această muncă toate foloasele vorbind numai limba greacă"* (Enescu, 1962: 223). Întrucât chiar şi *„şcoala grecească domina întregul climat educativ" (Sorescu, 1970: 60)* iar dorinţa acerbă a lui Asachi era de a valorifica limba maternă, acesta înfiinţează *Cursul de inginerie (1813-1818)*, prima formă de învăţământ superior în cadrul căreia difuzarea ştiinţelor se realizează în limba română. La debutul activităţii şcolare, limba română *„era redusă la condiţia unui simplu dialect",* iar Negruzzi constată că aceasta *„ajunsese a fi un fantom înspăimântător, pe care toţi îl alungau"* (Enescu, 1962: 323). Asachi precizează că examenul final al cursului a convins epitropii prezenţi cum *„cunoştinţele pozitive dobândite de elevi în limba română erau mai folositoare decât arta de a scanda în limba greacă iambii şi spondeele versurilor lui Asclipiade"* (Enescu, 1962: 51); (Asachi, 1858: 10).

Succesul i-a dat lui Asachi imboldul să dezvolte, să emancipeze, să înalţe, să şlefuiască limba care *„din palaturi alungată se vorbea numai la stână"* devenită *„dialect"* datorită limbii franţuzeşti şi greceşti (Mirtil şi Chole). Dubla semnificaţie a Cursului de inginerie a constat pe de o parte, din afirmarea limbii române şi a valorii ei încă neexplorate, contribuind la laicizarea şcolii naţionale şi promovarea spiritului ştiinţific în învăţământ, pe de altă parte. Astfel, lupta începută pentru afirmarea limbii române atrage după sine problema înfiinţării unor instituţii complexe care să promoveze generaţii de intelectuali.

Valorificarea limbii române este un scop pe care Asachi îl va atinge şi prin constituirea unei trupe de amatori care vor susţine prima reprezentaţie teatrală a idilei *„Mitil şi Chloe"* în seara de 27 decembrie 1816 fiind o necesitate spirituală. Veniamin Costache căruia i se alătură Alecu Beldiman şi hatmanul Costachi Ghica sunt cei care îl susţin pe Asachi să înfiinţeze şi să consolideze teatrul românesc care se afirma timid limitându-se până atunci doar la piese de teatru de păpuşi scrise în limba maternă. Premiera prelucrării lui Asachi *„Mirtil şi Chloe"* după Gessner şi Jean Florian este pusă în scenă în casa lui Costachi Ghica de tineri actori proveniţi din familii cunoscute din Iaşi. Astfel, d-na Şubin, născută Ghica, interpretează rolul păstoriţei Chloe, prinţul Ghica este cel care joacă în rolul păstorului Mirtil, iar rolul lui Lizis, închinătorul lui Amor este interpretat de Costachi Sturza. Asachi este regizorul piesei şi cel care propune detaliile pentru decor şi costume.

Se impune precizarea că Asachi se află în continuarea unor concepte cu privire la semnificaţia promovării limbii şi teatrului românesc în redeşteptarea sentimentelor naţionale.

În 1814, o altă concepţie care-l consacră drept promotor pe Asachi este fundarea pentru prima dată a unui curs de drept dirijat de legistul ardelean Flechtenmacher. În acelaşi an, Asachi îl susţine pe Andronachi Donici în editarea unei cărţi de legi intitulată *„Adunare cuprinzătoare de cărţile împărăteşti"* şi sprijină trimiterea la studii în străinătate a primilor bursieri.

În 1820, Asachi înfrânge pentru a doua oară politica şcolară a clasei conducătoare reacţionare, întărind ideea predării cursurilor de către profesori români în limba română prin

reorganizarea Seminarului de la Socola întemeiat încă de la 1803 de mitropolitul Veniamin Costache, dezorganizat complet din lipsa profesorilor, a mijloacelor şi a războiului ruso-turc din 1806-1812. În urma examenului public iniţiat de mitropolitul Veniamin Costache la acest seminar în primăvara lui 1820, Asachi demonstrează faptul că acea disertaţie consta de fapt într-o descriere a eroilor mitologici Bacchus şi Faunii din *„Metamorfozele”* lui Ovidiu. Mitropolitul îi îndepărtează pe cei doi profesori fiind indignat de o *„şărlătănie atât de neruşinată”* şi-l alege la sfatul lui Asachi pe vornicul M. Sturza drept epitrop al seminarului.

Lipsa acută a profesorilor îl determină pe Veniamin să-l delege pe Asachi *„săcaute noi profesori capabili în Transilvania”* (Enescu, 1962: 53). Asachi se angajează *„la singura şcoală moldovenească de grad mai înalt – Seminarul de la Socola”* (Enescu, 1962: 53). *„Cu întăririle şi recomandările din ţară”* (Enescu, 1962: 53), Asachi în vara lui 1820 porneşte călătoria care-i permite să examineze rânduiala şcolilor din centrele din Transilvania şi *„angajează profesori dintre cei mai învăţaţi: Ioan Costea pentru retorică şi poetică, Ioan Manfi pentru latină, Vasile Fabian – Bob pentru teologie şi Vasile Popp, doctor în filozofie, pentru filologie, filozofie şi direcţia de studii a seminarului”* (Enescu, 1962: 54), *„care aduceau cu ei ideile scumpe latiniştilor şi aveau să contribuie la răspândirea lor dincoace de munţi”* (Densusianu, 1981: 386).

Arsenalul de pregătire superioară şi specialităţile profesorilor dezvăluie intenţia lui Asachi de a pune bazele unei academii cu predarea tuturor cursurilor în limba naţională nu doar a unui seminar, intenţionând consolidarea debutului învăţământului superior în limba română. *„Cursurile noilor profesori, în condiţii noi şi mai bune, încep în decembrie 1820, promiţând foarte mult. Activitatea îmbunătăţită la Seminarul de la Socola nu a continuat prea mult. Intervenind mişcarea eteristă (februarie 1821), cursurile au fost întrerupte, elevii părăsesc şcoala, profesorii aduşi din Transilvania, afară de Fabian, se întorc la locurile lor”* (Enescu, 1962: 54).

Deşi activitatea Seminarului a fost scurtă, a întărit convingerea care se va bucura ulterior de împrejurări prielnice, că învăţăturile *„înalte”* pot fi susţinute în limba naţională.

Vrăjmăşia grecilor îi determină pe Asachi şi pe mitropolitul Veniamin Costache să părăsească Iaşul, să se refugieze peste Prut şi *„din nefericire evenimentele din 1821 zădărnicesc orice progres”* (Lovinescu, 1927: 37).Nota de pe ediţia fabulelor din 1745 a lui La Fontaine, sub menţiunea scrisă *„Souvenir d”Anika Philippescu, 1821”*, scrisă de mâna lui Asachi devine o indicaţie sigură: *„Offert a M. G. Asachi, pendant l 'emigration en Basarabie”* (Lovinescu, 1927: 37)

În aceste condiţii, Gheorghe Asachi îşi încetează existenţa pentru o perioadă de cinci ani din viaţa cultural-artistică şi educaţională a Moldovei, începând cu data de 30 noiembrie 1822 când pleacă *„în calitate de agent diplomatic al lui Ion Sandu Sturza în capitala Habsburgilor,* abia având timp în octombrie 1822 să publice poezia *„La moldoveni, la restatornicirea domniilor pământene”* (Lovinescu, 1927: 37). Se reîntoarce la Iaşi la începutul anului 1827 *„când începe perioada a doua şi cea mai rodnică a activităţii sale culturale*” (Levit, 1991: 10).

După reîntoarcerea lui Asachi de la Viena în 1827, în luna martie a aceluiaşi an, este învestit în funcţia de *„referendar al Epitropiei Învăţăturilor Publice”*, *„post de conducere şi supraveghere a învăţământului public din Moldova”*, poziţie în care pe parcursul a mai bine de două decenii a desfăşurat *„o prodigioasă activitate de renaştere culturală şi artistică a ţării”*, având ca scop pe de o parte mărirea numărului de şcoli *„pentru a se bucura de binefacerile luminii şi copiii din păturile sociale de jos”* pe de altă parte *„dezvoltarea conştiinţei naţionale prin limbă şi artă”* (Pahonțu, 1967: 27). Mai mult, *„în toamnă, prin ofisul de la 20 Sept. 1827, Ioan Sandu Sturza ridică pe comisul Gheorghe Asachi la rangul de vel Agă”* (Lovinescu, 1927: 41) ca o recompensă a activităţii din planul cultural precum şi pentru munca prestată la Viena ca agent diplomatic.

O altă importantă realizare a lui Asachi este contribuţia adusă cu ocazia *„restaurării şcoalelor naţionale”*, moment în care scrie poezia *„Restaurarea şcoalelor naţionale în Moldova la 1828”* (Lovinescu, 1927: 41). În perioada cât a lipsit Asachi, a avut loc o multitudine de schimbări care vizau problema stringentă a reorganizării şcolilor, întrucât burghezia *„avea nevoie de cultură pentru exercitarea diferitelor profesiuni, iar reorganizarea statului avea nevoie de cadre funcţionăreşti cu un anumit nivel cultural”* (Enescu, 1962: 55).

Mitropolitul Veniamin Costache se foloseşte de o sală părăsită de la Trei Ierarhi *„să se deschidă o şcoală încăpătoare cu un singur învăţător”* (Sorescu, 1970: 74)în 1824-1825, iar în 1826 Gh. Săulescu, întors de la studii, este propus să manageriez aceastăşcoală care din nefericire arde în focul din 19 iulie alături de clădirea Academiei domneşti. În acest context, Mitropolitul Veniamin Costache şi referendarul Asachi împreună cu câţiva *„veliţi boieri”* obţin prin două anaforale semnate aprobarea domnitorului de a construi pe domeniul mănăstirii Golia, o clădire pentru Şcoala domnească. Asachi care a găsit şi a cumpărat pe vremea când a fost agent diplomatic la Viena documentul care atesta faptul că mănăstirea Trei Ierarhi fusese înzestrată de domnitorul Vasile Lupu cu trei moşii şi feredeul din Iaşi, întocmeşte anaforaua din 1 ianuarie 1828 în care pretinde ca *„în mănăstirea Sf. Trei Ierarhi, anume în casa şi aşezământul învechit… al domnului Vasile Voievod, să se statornicească o şcoală normală şi un gimnaziu, ambele potrivite cu scopurile noastre şi cu trebuinţa obştei”* (Enescu, 1962: 56), întrucât veniturile Casei şcolilor nu acopereau cheltuielile pentru ca noua construcţie să se finalizeze curând. Aşadar, anaforaua din 1 ianuarie şi hrisovul domnitorului I. S. Sturza din 28 martie 1828 sunt cele două documente oficiale care atestă înfiinţarea învăţământului superior în Moldova în limba română.

În realitate, măreţul proiect nu a fost realizat în totalitate: *„La 23 ianuarie 1828, Gheorghe Asachi s-a mărginit să deschidă, deocamdată în câteva încăperi separate de la mănăstirea Trei Ierarhi, şcoala normală, cu clasa începătoare, lancastrică, încredinţată lui Gh. Săulescu, care funcţionase şi mai înainte”* (Săulescu, 1833: 2); la 1 martie 1828, Asachi înfiinţează gimnaziul, dar şi un internat pentru elevii cu condiţii materiale precare, ca bursieri. Cele două şcoli care dobândesc în urma examenelor finale un redutabil succes sunt din păcate închise datorită epidemiei de ciumă şi redeschise de Asachi în luna mai a anului 1830. Din statistica realizată de Asachi în februarie 1832 avem informaţia că în perioada 1828-1831 *„Gimnazia Vasiliană”* a fost frecventată de 411 elevi la şcoala începătoare, 106 elevi la *„clasul normal”* şi 103 la *„clasul gimnazial”*, din rândul cărora 31 de bursieri. Asachi va cinsti anul 1828, un an însemnat pentru istoria culturală a Moldovei, prin oda *„Cătră onorata Epitropie a învăţăturilor publice, 1828”* (Enescu, 1962: 60).

Pe linia înfăptuirilor sale, se cuvine menţionată realizarea lui Asachi de a contribui la formarea primilor specialişti şi a multor tineri de care serviciile publice din acea perioadă în curs de reorganizare avea trebuinţă. Dornic de un învăţământ înalt şi un orizont cultural bogat al elevilor, el a inclus în programă şi studiul limbilor moderne, venind în sprijinul tinerilor pentru a le face cunoscută mişcarea culturală care avea loc în acea perioadă în lume.

Pentru aceste şcoli, Asachi este cel care elaborează în 1841 în premieră în Moldova, un regulament numit „plan lămuritor” ce cuprindea cinci articole care specificau vârsta elevilor, durata lecţiilor, durata învățământului și planul de învățământ, grădina școlară și nu în ultimul rând educația religioasă. Aceste școli sătești fundate din inițiativa unora dintre boieri, deși erau socotite acte de generozitate, de fapt, ele deserveau interesele acestora. Cu toate aceste aspecte, Asachi laudă aceste inițiative în publicația sa „*Albina Românească*” dând exemplu și altora. De asemenea, Asachi era preocupat de bunul mers al școlilor sătești pentru care ține o evidență și pentru care formează delegații pentru asistențele din perioada examenelor semestriale.

Publicitatea pe care o face acestor şcoli prin intermediul publicaţiei „*Albina Românească*" coroborată cu intensa sa activitate de propagare a culturii în masele populare vor avea succes după plecarea lui Asachi din postul de referendar al şcolilor.

Un alt aport semnificativ al lui Asachi constă în propunerile şi implicarea sa în problemele dezvoltării, îmbogăţirii limbii şi a unificării limbii scrise combătând teoria eronată a lui Gh. Săulescu care considera că „*Alta este a vorbi după cum vorbeşte poporul şi alta-i a vorbi gramaticeşte*" (Enescu, 1962: 129). De altfel, ideile sale din dezbaterile filologice sunt temeinic orientate teoretic.

În „*Referat asupra Gramaticii lui Săulescu*" Asachi combate ideile acestuia considerând că „*a supune limba la o sistemă străină, cu de-a sâla a o îmbrăca în forme clasice numai pentru dragostea maicii de la care să trage este o tirănie filologică mai gre a să statornici decât acea politică*" (Asachi, 1991: 467).Asachi punctează în acest referat preţuirea sa pentru talentul filologic al lui Săulescu, dar constată că acesta şi-a asumat reformarea limbii române „*după a sa idee*", constatândcă „*această Gramatică nu poate fi rânduită de carte elementară pentru sholi, ce, pentru că se află tipărită , s-ar pute îngădui ca o disertaţie filologică şi sistemă particulară al autorului*" solicitându-i acestuia „*a face un extract din a sa Gramatică, cu trebuincioasele îmbunătăţiri, care alcătuire simplă să răspundă la scoposul binevoitor a cinst. Epitropii de a înlesni învăţăturile, fără a urzi din aceasta vreo colizie primejduitoare sporului şi cinstei acestui institut"* (Asachi, 1991: 468).

Concepţia lui Asachi pentru îmbogăţirea limbii noastre constă în resuscitarea arhaismelor, din fondul autohton al limbii vechi. O altă idee pentru îmbogăţirea limbii face referire la împrumuturile din limbile romanice. Asachi nu dă uitării nici textele bisericeşti unitare prin norma lor care pot fi valorificate de limba literară.

Într-un alt articol al său, „*Câteva observaţii filologice*", Asachi militează pentru utilizarea unei ortografii simple având ca suport principiul fonetic, iar ca model italiana întrucât afirmă el „latina este moartă, apoi acel drit au moştenit italiana, a ei fiică" (Asachi, 1991: 478). Un alt deziderat al lui Asachi prezentat în articol este „*latino şi galomania să nu se întindă şi asupra reformei limbei, căci din fabrică fără matrice (calup) convenită nu pot ieşi decât figuri diforme, vătămătoare caracterului limbei"* (Asachi, 1991: 478).

Contrar însă a celor declarate de dumnealui, în opera sa există numeroase inconsecvenţe ortografice, iar vocabularul abundă în arhaisme, grecisme, ciudaţi calculi italo-latineşti şi bineînţeles nelipsitele moldovenisme.

Asachi a luptat pentru consolidarea poziţiei juridice a limbii române atât în şcoală cât şi în stat, pentru evoluţia învăţământului naţional, pentru editarea cărţilor, pentru îmbunătăţirea predării abecedarului, pentru ridicarea nivelului cultural al poporului.

Paralel cu activitatea progresistă legată de învăţământ Asachi este un deschizător de drum şi prin editarea primelor publicaţii moldoveneşti (*Albina românească, Alăuta românească, Foaie sătească, Icoana lumei, Spicuitorul moldo-român, Gazeta de Moldavia, Patria*).

Realizările lui Asachi pot părea astăzi desuete, dar în realitate sunt paşi încărcaţi de semnificaţie pentru rolul său în formarea limbii române literare, afirmarea naţională a poporului nostru, a luptei sale cu mentalitatea fanariotă şi impunerea unor instituţii occidentale în limba română.

## BIBLIOGRAPHY

Asachi, Gh., *Opere*, Editura Hyperion, Chişinău, 1991
Bulgaru, M., *Gândirea iluministă în Moldova: opinii şi realităţi*, 2001
Densuşianu, O., *Opere,Editura Minerva,* Bucureşti, 1981

Enescu, N. C., *Gheorghe Asachi orgaizatorul şcolilor naţionale din Moldova*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962

Lovinescu, E., *Gh. Asachi, viaţa şi opera sa*, Editura Casei Şcoalelor, 1927

Pahonţu, E., *Începuturile vieţii artistice moderne în Moldova,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1967

Sorescu, Ge., *Gh. Asachi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970

# FEMININE INITIATION AND SACRIFICE IN THE NEPTUNIC SPACE OF EMINESCU AND MACEDONSKI

**Maximiliana Ştefan (Miheţ)**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: This paper tries to highlight the feminine characters from the literary works Cezara by Mihai Eminescu and Thalassa by Alexandru Macedonski. The essay follows the initiation and sacrifice of the female Caesara and Caliope, who become the slaves of passion, in aquatic environments, to facilitate the fulfillment of love that brings happiness or death.*

*Keywords: initiation, sacrifice, aquatic, island, destiny, slave, love, death*

Textul narativ se construieşte întotdeauna în jurul unei ficţiuni şi în jurul unuia sau mai multor personaje. Personajul are o mare importanţă în discursul narativ şi un rol de mediere în relaţia autor – narator – cititor. *„Ca să găsească un răspuns în sufletul oamenilor, literatura trebuie să vorbească despre oameni, să creeze oameni."*[1] Personajul este semnul narativ cu evoluţia cea mai pregnantă şi mai vizibilă, determinantă pentru tipul de discurs imprimat în spaţiul narativ. Ca semn central al unei operei literare narative, personajul concentrează toate semnificaţiile majore ale acesteia.

Un loc aparte în literatură îl ocupă personajul feminin surprins într-o gamă largă de trăsături, de la femeia puternică, ambiţioasă, dominatoare, enigmatică, la femeia sensibilă, pasională, într-o permanentă căutare a identităţii, capabilă să trezească trăiri profunde cu preţul sacrificiului suprem. Umanitatea nu se poate manifesta decât în forma cuplului femeie-bărbat, femeia fiind percepută ca o fiinţă complexă, polimorfă, în jurul căreia gravitează existenţa bărbatului, iar odată închegat întregul se poate vorbi despre perfecţiunea adamică.

Astfel de eroine, fără de care bărbatul nu-şi poate defini prezenţa în lume, sunt Cezara şi Caliope, pe care le întâlnim la Mihai Eminescu în opera *Cezara* şi la Al. Macedonski în opera *Thalassa*, personaje romantice, arhetipale, care ilustrează prototipuri ale perfecţiunii adamice, fiecare reprezentând câte o ipostază a misterului feminin, urmând un drum al iniţierii şi al sacrificiului, devenind sclave ale pasiunii, în medii acvatice, pentru a facilita împlinirea iubirii, ceea ce le aduce fericire sau moarte.

În cele ce urmează, propunem să urmărim evoluţia celor două eroine, Cezara şi Caliope, prezente atât în iniţiere, cât şi în sacrificiu, de o feminitate tulburătoare, dominate de trăiri puternice, visătoare, sentimentale, caractere excepţionale, care acţionează în împrejurări excepţionale şi care facilitează împlinirea iubirii aducătoare de fericire (Cezara) sau moarte (Caliope). Aceasta se produce numai în planul transcendent reprezentat prin cele două insule simbolice (Insula lui Euthanasius şi Insula Şerpilor), semnificând ieşirea din fenomenal şi alteritate şi intrarea într-o altă dimensiune a fiinţei, cea mitică. Spaţiul neptunic devine punct de conjuraţie între sacru şi profan.

Insula, ca centru spiritual primordial, este locul privilegiat la care se ajunge în urma unei călătorii pe apă şi va rezolva drama protagoniştilor, deţinând rolul decisiv în istoria pasiunii lor.

[1]Hertha Perez, *Ipostaze ale personajelor în roman*, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 8.

Marea este un topos erotic şi thanatic, un neant al disperării, un pat de nuntă, dar şi un pat al morţii. Termenii acvatici evidenţiază neptunismul eminescian şi macedonskian. Eroinele devin sclavele pasiunii, şi chiar şi agresivitatea care le caracterizează este una inocentă determinată de sentiment. Natura – iubirea – moartea apar ca trei ipostaze ale eternităţii.

Cezara, personajul feminin din nuvela eminesciană, parcurge un traseu iniţiatic menit să o apropie de ceea ce se află dincolo de realitatea percepută prin intermediul raţiunii. Intrarea sa în spaţiul adamic stă sub semnul hazardului, datorită plăcerii înotului. Insula îi trezeşte o stare de beatitudine, îi arată sensul vieţii şi iubirea necondiţionată, aducătoare de fericire. Traseul este unul care o duce către descoperirea sinelui şi către restabilirea întregului şi a armoniei omului cu universul. Deşi are un parcurs diferit de cel al lui Ieronim, este generat de acelaşi obiectiv comun *,,dorind să participe la sacru prin totalitatea fiinţei sale.”*[2]

Din punct de vedere fizic, Cezara este simbolul frumuseţii, al senzualităţii, care poate seduce pe oricine prin puterea de dăruire în dragoste, chiar şi pe călugărul Ieronim, *,,faţa ei era de-o albeaţă chilimbarie, ...boltită frunte şi-n acei ochi de-un albastru întuneric cari sclipesc în umbra genelor lungi şi devin prin asta mai dulci, mai întunecoşi, mai demonici. Părul ei blond pare-o brumă aurită, gura dulce cu buza de dedesubt puţin mai plină, părea că cere sărutări, nasul fin şi bărbia rotundă şi dulce ca la femeile lui Giacomo Palma* (pictor italian). *Atât de nobilă, atât de frumoasă, capul ei se ridica cu-n fel de copilăroasă mândrie, astfel cum şi-l ridică caii de rasă arabă, ş-atunci gâtul nalt lua acea energie marmoree şi doritoare totodată ca gâtul lui Antinous.”*[3], (Antinous - simbolul frumuseţii plastice, tânăr din Bitinia înzestrat cu o mare frumuseţe). Frumuseţea a reprezentat un criteriu imuabil în opera lui Eminescu, la care se adaugă voinţa neobişnuită de a-l seduce pe Ieronim, Cezara fiind capabilă chiar să se umilească în faţa acestuia pentru a-i cerşi iubirea. Fata este conştientă de frumuseţea şi senzualitatea sa aproape nepământeană *,,căci ştiu că sunt frumoasă”* şi o foloseşte la maxim pentru a stârni interesul jumătăţii sale. Conştientizarea calităţilor şi stilul direct, nedisimulat, reliefează caracterul ambiţios şi puternic al fetei. Nu renunţă uşor în faţa refuzurilor repetate ale lui Ieronim, ci îşi continuă planul pentru a-şi atinge ţelul: *,,Pentru Ieronim, întâlnirea cu Cezara înseamnă limitarea libertăţii de a visa: <<Cezara caută în Ieronim un refugiu pentru a dobândi un fel de libertate, pentru a scăpa de propunerile lui Castelmare>>. Pentru Cezara, Ieronim reprezintă salvarea, oportunitatea de a se opune unui mariaj nedorit: <<Acuma Castelmare are jocul liber [...] nu am cauze de-a mă opune căsătoriei cu el, căci tu nu vrei să ştii nimica de mine.>>”*[4]

Simbolistica numelui întăreşte ideea caracterului său puternic, fiind marca oamenilor cu voinţă imperială. Eugen Simion afirma că Cezara este *,,o fiinţă ce ascunde sub înfăţişarea angelică, pasiuni telurice”*[5], de aici rezultând faptul că este un personaj al contrariilor, oscilând între inocenţa Evei şi agresivitatea zeiţei Venus. Pentru împlinirea dragostei, Cezara îşi părăseşte fără regret lumea sa, în care se simţea închistată, şi păşeşte într-o lume mai mică, dar în a cărei izolare îşi regăseşte libertatea şi iubirea. Odată cu traversarea înot a mării şi scalda nocturnă în apa lacului, eroina îşi şterge întreg trecutul, trăieşte regresiunea în copilăria feerică, fiindcă *,,Era nebună ca un copil rătăcit într-o grădină fermecată din basme. [...] cugetarea ei se-mprospătase [...] şi uitase starea în care era.”*[6]În acest context, Cezara pătrunde în dumbrava din mijlocul insulei, iar după botezul în apele purificatoare, Ieronim ajunge să o iubească cu adevărat, fiind convins că ea este acum idealul la care aspira şi

[2]Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 105.
[3]Mihai Eminescu, *Cezara*, Editura Junimea, Iaşi, 1985, p. 90.
[4]Delia-Anamaria Răchişan, *Insula şi marea la Mihai Eminescu şi la Alexandru Macedonski* , Editura Mega Argonaut, Cluj-Napoca, 2017, p. 41.
[5]Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 238.
[6]Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 119.

modalitatea de înălțare a spiritului. Iubirea Cezarei se manifestă, din primul moment, ca o revărsare a simțurilor, o mixtură de atitudini, de stări: inocență și senzualitate, sfioșenie și îndrăzneală. La vederea lui Ieronim pozând pentru pictorul Francesco, fata trăiește senzații de necontrolat, *„era obosită de emoțiune”*, *„tremura ca varga”*, *„avea toaleta dezorganizată, părul vâlvoi, ochii aprinși, fața roșie ca sângele”*, *„ochii plini de lacrimi și dorință”*.

Nuditatea Cezarei este asociată de Eugen Simion cu cea a Evei de dinainte de căderea în păcat, *„detaliu care vrea să simbolizeze, în chip biblic, regăsirea paradisului”*[7], aceasta realizându-se odată cu unirea celor doi, care își recapătă inocența cuplului primordial.

Din schimbul de scrisori cu Ieronim descoperim o femeie sentimentală, sfioasă, supusă, care imploră, *„Ah! Cum aș topi gheața ochilor tăi cu gura mea - iubite!”*, dar persoana iubită pare un străin și îi răspunde printr-un refuz categoric, încărcat cu mare răceală: *„Aurul este o nenorocire și fericirea, ce mi-o oferi, venin.”* Dar, refuzul iubirii carnale îi mijlocește calea către descoperirea imaginii iubitei din adâncimea sufletului și împlinrea iubirii în raiul ascuns, unde au ajuns purificați de apele mării și dezbrăcați de existența profană.

Cezara este prototipul perfecțiunii adamice feminine, o proiecție a eului liric narator, o concretizare a imaginației sale creatoare. Ieronim o transformă în imagine astrală, o vede ca pe o iubită – icoană, căci el nu are nevoie de prezența ei carnală, ci de absența ei să poată contempla la imaginea eternă a iubirii, numai astfel *„visul frumuseții”* se poate împlini.

Cezara este unul dintre cele mai reușite personaje feminine din literatura română, care cucerește orice cititor cu calitățile sale: inteligență, naturalețe, îndrăzneală, frumusețe, sensibilitate. Chiar sexualitatea acestei femei este pură, datorită solidarității și sincerității pe care o poartă pentru Ieronim. Eminescu realizează un portret al femeii ideale, o imagine în absolut, fără de care bărbatul nu se poate defini.

Caliope, personajul feminin din opera lui Al. Macedonki, adolescenta grecoaică de origine nobilă, în vârstă de doar treisprezece ani, parcurge un traseu menit să-l prăbușească pe Thalassa din spațiul aflat deasupra umanului pentru a descoperi semnificația cosmică a ființei, urmare a unui complot al zeilor și al forțelor naturii. *„Pleacă, ți-ai îndeplinit rostul pentru care ai fost născută: ai prăbușit pe un om din strălucita și înalta împărărție ce era a lui și l-ai îmbrâncit în gheena ticăloșiei și a pierzării.”*[8]

Caliope ajunge pe insulă în urma unui naufragiu provocat de o furtună teribilă *„intervenție divină în mersul lumii sau o pedeapsă cerească.”*[9]Toate elementele naturii participă la scena naufragiului, marea nemilostivă, ca un hău aflându-se într-o uriașă frământare, se contopește cu întunecimea cerului. Din acest infern acvatic Caliope este singura care supraviețuiește și ajunge pe insulă cu un scop anume, de a-l supune pe Thalassa la o probă prin care să dovedească determinarea sa de a-și suprima orice slăbiciune omenească. Insula este o lume deosebită, care o conduce spre descoperirea iubirii aducătoare de moarte, căci ea devine sclava pasiunii pentru Thalassa. Treptat, copila își pierde mândria apartenenței sale, înlocuind-o cu umilința și înfrângerile, acest lucru ajutând-o să-și redefinească valoarea, ca mai apoi să refuze să părăsească insula când se ivește ocazia. Caliope *„ajunge să sufere de o formă a sindromului Stockolm, sindrom care se manifestă prin atașamentul emoțional neobișnuit pe care unele din personajele răpite sau ținute prizoniere îl dezvoltă față de răpitori.”*[10] Ea devine dependentă de iubitul/călăul său, o sclavă a puterii masculine.

[7]Eugen Simion, *op. cit.*, p. 260.
[8]Al. Macedonski,*Thalassa*, Editura Tana Carte, Curtea de Argeș, 2008, p. 109.
[9] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 72.
[10]Laura Cornea, *Irezistibila tentație. Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonsky, Baconsky*, Editura Școala Ardeleană & Eikon, Cluj-Napoca, 2015, p. 173.

Simbolistica numelui său face trimitere la mitologia greacă. Caliope este *,,fiica lui Zeus și Mnemosyne. Calliope este considerată a fi cea mai înțeleaptă dintre muze. Este muza muzicii, cântecului, dansului și a elocvenței. Este reprezentată cu o unealtă de scris și tăbliță cerate în mână. Mama lui Orfeu și Linus, fiii lui Apollo sau Oeagrus, regele Traciei."*[11]

Din punct de vedere fizic, *,,Caliope reprezintă frumosul absolut, care conține în esența sa ispita și chemarea carnală, tocmai de aceea imaginea creată din și prin Thalassa este a unei copile de treisprezece ani, pe care el o aseamănă cu o zână."*[12] În debutul operei, Caliope pare firavă, inocentă și fără personalitate, neinițiată în tainele iubirii, fermecată de frumusețea lui Thalassa, apoi îmbătată de cuvintele și gesturile drăgăstoase ale acestuia, ea devine o victimă, fiind o marionetă a destinului. Pe parcursul acțiunii, fata dovedește o voință și o putere de a răbda uimitoare, iar singura modalitate de a scăpa din acest univers este moartea. Astfel, putem remarca o nouă ipostază a feminității.

Ipostazele succesive pe care le întruchipează, îi conturează treptat profilul moral prin analiza sufletului ei chinuit de tânără femeie îndrăgostită profund de Thalassa, căruia îi încredințează cu generozitate viața, îndurând cu umilință vorbele grele și loviturile. *,,Izbită cu picioarele și cu mâinile, târâtă cu sălbăticie pe scânduri, ridicată apoi de acolo și aruncată ca o zdreanță pe o margine de pat, când Caliope se deșteptă din jumătatea ei de leșin, o gâfâitoare răsuflare era pe buzele și pe pieptul ei, și, pentru întâia oară, iubi pe Thalassa cu adevărat."*[13]

Oscilând între dragoste și ură, Caliope ajunge să-și dorească dispariția fizică a iubitului, simțind incompatibilitatea idealurilor lor *,,Reurcarea lor spre ceruri îi trântea însă grabnic la pământ și le deștepta priceperea că între ei nu va fi niciodată -[...]- altceva decât o prăpastie în care deosebirile sufletești se vor păstra aceleași."*[14] Prin urmare, moartea Caliopei, adusă ca o ofrandă mării în ipostaza unei iubite înșelate, rămâne singura soluție prin care Thalassa poate să-și atingă idealul și să-și redobândească unitatea pierdută. După extazul iubirii, Caliope trăiește extazul morții, iar moartea sa ucide realitatea, umanul și deschide calea către absolut.

Personajul își trăiește destinul la intensitate maximă, o adevărată luptă pentru supraviețuire, încercând să evolueze spiritual.

În evoluția celor două cupluri, Cezara – Ieronim și Caliope – Thalassa, spațiul neptunic are o importanță majoră, deoarece reacționează la trăirile personajelor, la pasiunile lor, insula și marea fiind puternic erotizate. Marea și insula sunt părtinitoare contribuind la închegarea cuplului Cezara – Ieronim, simbolizând atât lumea cosmicizată, dar, în același timp, acționează relevant în dezbinarea cuplului Caliope – Thalassa, simbolizând un neant al disperării, într-un cuvânt, locul tuturor posibilităților. Cezara și Ieronim reușesc să învingă moartea prin iubire, iar Caliope și Thalassa ilustrează cazul invers. Dualitatea acestor elemente este resimțită în ambele opere, *Cezara și Thalassa*. Apa oferă viziunea asupra vieții și a morții și calea către închegarea cuplului primordial.

Erotica eminesciană din *Cezara* este prezentă și în conturarea personajului Caliope prin perfecțiune fizică, întregită de profunzimea sentimentului erotic care merge până la sacrificiu, bazată pe opoziția unor idei contrare, legate de dorința de iubire a femeii. Personajele se impun prin acuitatea dramei existențiale pe care o parcurg și prin efortul lor de a cunoaște și de a se cunoaște.

---

[11]*Lista personajelor mitologice elene. Muzele*, https://ro.wikipedia.org/wiki/Lista_personajelor_mitologice_elene#Muzele.
[12]Diana-Maria Șerban, *Melancolia în romanul Thalassa, de Alexandru Macedonski*, în România literară, nr. 33-34, iulie-august, 2017.
[13]Al. Macedonski, *op. cit.*, p. 110.
[14]*Ibidem*, p. 107.

Ambii prozatori, au surprins prin cele două *poeme în proză,* prin structură, viziune fantastică, spirit modern, prezența absolutului și a perfecțiunii, ieșind din tiparele tradiționale ale prozei narative.

## BIBLIOGRAPHY

### Repere teoretice și critice

1. Cornea, Laura, *Irezistibila tentație. Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonsky, Baconsky*, Editura Școala Ardeleană & Eikon, Cluj-Napoca, 2015.
2. Eminescu, Mihai, *Cezara*, Editura Junimea, Iași, 1985.
3. Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
4. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 2001.
5. Macedonski, Al., *Thalassa*, Editura Tana Carte, Curtea de Argeș, 2008.
6. Perez, Hertha*, Ipostaze ale personajelor în roman*, Editura Junimea, Iași,1979.
7. Răchișan, Delia-Anamaria, *Insula și marea la Mihai Eminescu și la Alexandru Macedonski* , Editura Mega/Argonaut, Cluj-Napoca, 2017.
8. Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1964.
9. Șerban, Diana-Maria, *Melancolia în romanul Thalassa, de Alexandru Macedonski*, în România literară, nr. 33-34, iulie-august, 2017.

### Bibliografie electronică:

1. *Lista personajelor mitologice elene. Muzele*,
https://ro.wikipedia.org/wiki/Lista_personajelor_mitologice_elene#Muzele (accesat la data de 02.12.2018)

# IOAN ALEXANDRU AND IUSTINIAN CHIRA – MORAL VALUES AND MODELS

**Mihaela Maria Bala**

**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract: In a tumultuous and anguished world of irrational dangers, the religious poetry can submit to a quiver of tranquility and a positive state in which man can stop, even for a moment, to enlighten the meaning of his existence. For this, poetry becomes a cathartic form in an existential-spiritual process, on one hand extracting from the placidity of the pauperized ordinary life, starting from cultural and spiritual values; on the other hand, the advancement towards the harmony of eternal values.*

*One can speak of a rationality of poetry, as the presence of the Supreme Reason in it, by its senses, as seeds of existence. The poet creates through the given reasons in the world, in a superior metaphysical connection with the Supreme Reason. This function is especially inspirational and crucial.*

*Ioan Alexandru enrols the 60th Generation in a very special way. Continuing the "struggle with inertia" he understood that in order to uncover the great mysteries of the cosmos and of life, it is necessary to descend into the depths of it and from there, to enter the light through a sacrifice, similar to that of a burning candle, in order to light around his own being.*

*Through his religious poetry, the poet proclaims a cosmic liturgy on the altar of the supreme Word, meaning that all the words he uses are offerings to the great Word.*

*The time the poet has spent with great orthodox theologians embellished and ennobled him, sealing his soul for eternity.*

*Iustinian Chira represented for Ioan Alexandru a model of purity, finding peace at Rohia monastery, the place that was so loved and appreciated by the poet. They were both have worthy models to follow in these suffocating and hard-tempered times, which sadly kill spirituality, christianity, and love among men.*

*The corespondence between Ioan Alexandru and Iustinian Chira remain a christian encyclopedia, and we all have to browse its pages that contain love and peace in order to receive forgiveness and light.*

*Keywords: models, light, Supreme Reason, peace, values*

One of the most delicate problems that arise in our postmodern society is, among other things, the boundless lack of models. The twentieth century was characterized by an unprecedented development of science and technology into the detriment of the spirit, even though the great minds of this century gave mankind amazing works and eruditions. The mankind produced a slippage that showed its consequences in the second half of the previous century and which does not cease to show them even today.

It is enough to think about the great horrors of the twentieth century and to realize the lack of a "minimum moralia[1]" that would probably have prevented many of those atrocities.

[1] The expression belongs to Andrei`s Pleșu book, ***Minima moralia. Elements for an ethic of the interval*** , the 4th edition, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2008

The postmodern period in which we find ourselves needs more than ever models to follow and to ascend to.

In the following, I would like to present two models of human conduct, animated by the same feelings of human valorization and rediscovery of the Christian values that lead to it.

This is the Christian poet of our loved and precious Transylvania, the poet of the hymns, Ioan Alexandru, and the ascetic who spent most of his life in the mountains of Rohia, the blue-eyed man, the one who was Archbishop of Maramures, Iustinian Chira. They are two impressive personalities because of their way of dealing and living a peaceful and worthy life and regarding the limits of humanity and the state of Christian normality. It is enough to just browse the volume "*Letters*," where mysterious thoughts are inserted, special feelings that animated the two.

The two personalities needed each other. On one hand, the poet Ioan Alexandru was preparing himself for a way of initiation, and he was firmly convinced that the impetus that would take and carry him through the bright, less bright or even gloomy places of his initiation is that of the ascetic from Rohia, Iustinian Chira.

On the other hand, we may postulate that even the ascetic needed the poet to reveal everything he had gathered in his troubled soul in the mountains of Rohia.

In a prophetically manner, Ioan Alexandru perceived this initiatory path when he wrote to his friend: "*I'm preparing for another trip to learn while I am still young, and I am worried again, I am compelled to endeavor*."[2]

The poet Ioan Alexandru wanted this initiatory journey to take place there, in the Rohia mountains, close to the ascetic. He searched for the loneliness, the core of the forest, where he would try to raise awareness in the tragedy of the man thrown into the world, in a pascalian or heideggerian manner. So he was also talking about the individual being exiled from the beginning of the world: "*I write to you at night in front of some texts. I want absolute loneliness until the end of the world. There in the middle of the forest. What could be done? I want an ascetic nest, without any human step, to read and despair for the tragedy of the man who has been dumped and from the beginning of the world*. "[3]

In his uncertainty the poet seeks a sanctuary to his dear abbot, longs for him and his freedom over the constraints of the world and the tempest of the world. For this, Iustinian Chira constituted for the poet a refuge, a patronizing shield on which he could rest on and enjoy the brotherly love.

The exchange of letters between the two reveals their exceptional characters and way of seeing things. Particularly interesting is the fact that the poet, having the hidden desire to spend his time being near the ascetic, often identifies himself with him, in the sense that he also wants to have an "altar" in the silence of Rohia and from there, to show and preach the world his feelings of love and tolerance for humans.

In a letter addressed to Iustinian Chira on May 14, 1970, the poet undertakes a covered itinerary by the Resurrection light that identifies the ascetic mission with that of the poet: "*Every day must be the day of resurrection, even if you die on the cross is still the day the resurrection, even if you are ill, you are ill with the wounds of the resurrection, even if you have no bread, you are hungry at the dawn of the resurrection, even if you are at the wedding, you are at the wedding of resurrection, even if you drown, you drown in the light of the resurrection.*

*The light of the resurrection has filled so deeply that the shadowy void is bright as light. The light of the resurrection banished the darkness from every corner of the universe.*

[2] Ioan Alexandru, Iustinian Chira, ***Letters***, Cluj-Napoca press, Baia-Mare, 2001, p.18
[3] ***Idem***, p.19

*There is only resurrection in every pulse of the whole cosmos, in everything and in all there is resurrection, besides the sin that can make it of itself, of its freedom. In sin the image of the resurrection is extinguished. As the sun darkens the serene face of the sea when it is pierced by the swords of the storm.*

*Beloved brother Iustinian, your letter and locution is of value only because it comes through the Holy Grace to me, that it does not walk as a mole with unspeakable lecherous claims, but with an angel of passion, cleansed of clay, comes in the form of an unseen and warm announcement of the eternal and eternally mournful angel, singing with joy. We are above angels, but when and how?*

*When we are all nothing but purity and freedom from the ephemeral and short breathing darkness of this world. The world should not be denied, but transfigured, shifted to the eigth rung. There and then, in the eighth day, man begins to be what he is: the son of God.*

*[...] What you do in the altar in silence I proclaim the world through poems. You are the priest , I am the deacon.* "[4]

The poet was convinced that his mission was closely linked to his nation. So was his confession to the abbot: "*I am here in debt to my Mother's Culture because if I judge myself, I would not move from Topa. I will come back to write my books and die with my simple people, but much more in the truth than in this modern and tired world from here."*[5]Then he continues*: "Dear ascetic brother, I can not imagine myself as poet than sitting next to you. Two Transylvanians having a sacred mission on this planet so that people see us becoming better. That is how we want to remain with great responsibility for our word and our deeds. In this spirit I embrace you from the Danube springs right after midnight* ".[6]

The poet Alexandru felt the Light as a significant part of his life. Everything tht comes in liht, comes from God. His entire poetic universe was created by Light. Even the darkest shadows become brighter in Light, even the darkest soul can change itself in Light. We capitalise the word light in order to have a better understanding of God`s presence among the humanity, because God Himself is Light.

In one of his poems, entitled *Quietly Light*, the poet brings out the outcome of having light in our lives. *"He who loves you/Loving you he hopes/That someday you, quietly light day/ Will come to us and rise."*[7] The importance of these verses constitutes the promise of a new tomorrow, of a new dawn and represents hope in this with no moral values and models.

Ioan`s Alexandru letters to the ascet were true testimonies of faith, both to God and to their nation. For him, the abbot represented a safety, because he felt so protected by him. In this way he addressed to the abbot, as in the following letter: "*How rich I feel in the world when I know you are there in the sound of the ringing bells, opening the gate of the holy place, putting on your garment, and then entering the mystery of the heavenly liturgy. You are my secret brother, my beloved brother from far away, whose eyes have remained untouched by the rage and darkness of the earth's laws. What a wonderful destiny, what a bright luck!*

*From your youth, you grow up in the candles that go up and shine and it does not end. Then you can be alone and keep the holy books nearby and the hermitage alongside and the bells in uninterrupted music.You know the wind and the dusk, the thunder beating in the anger of the storm, you know the steps of the sky and the weepin of the mighty star, you have touched the tremor of the springs and remember the snowy hills. You know the cuckoo bird, where it lives and the you can recognise the nightingale by its nest. You know that sunrise is*

[4]***Idem***, pp.43-44
[5]***Idem***, p.25
[6]***Ibidem***
[7] Ioan Alexandru, ***Hymns of Joy***, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1973, page 7

*the Son, and that the noon of the is the heavenly Father, and that the dusk of the sun is the comfort of the Holy Spirit. You know my beloved brother from far away, that man`s life is nothing, that the infant grows, and in the afternoon he flourished, and in the evening the kneeling begins in the kiss of the dust* "[8]

This model of friendship is offered by the love that maintained the two remains a model for all of us today: "*I love you as a brother given by God at my first entrance to a monastery; from the moment you showed God's eyes above the forest at Rohia in the enlightened sky of heaven I came to the sound of the bells and I will come if the Savior shall allow me to until the end of the ages. Love among men is not possible besides God, it must be tested, clarified by the heavenly fire, otherwise it is not an eternal love*."[9]

Abbot Iustinian Chira has always shown tenderness and understanding to Ioan Alexandru. He saw the poet serving and praying to God at a table of poems: "*I kissed the rose petal as a holy relic that you let fall from the vase you have on the table, in the envelope you sent here. Now it's like a drop of blood pouring from an wounded coast, from a thoughtful forehead or from a crying and broken heart.*[10]"

Their unbreakable bond is a veterotestamentary replica of Ruth's book: "*Your God is my God, every man can say to his brother in Jesus Christ with which he has reached the same level. That does not mean that something changes in God, but on the contrary, people, generations see Him differently. But there is no man, no generation that does not insights God. Each one in its own way. The ancients have seen Him after their own understanding, in statues and surrounding things. Middle and modern age in another way. The generation of cosmic era, of the interplanetary flights, the generation of struggle and sacrifice of our times contemplates God as you write, but they contemplate Him fiercely.* "[11]

It is well known that salvation does not come without sacrifice. We even sacrificed our Lord Jesus Christ so that we can expiate our sinns. Ioan Alexandru emphasized this ideea in his poem, *Remembering of the Poet*, when he said the following: " [...] *the poet – crown of thorns worn by his generation".*[12]

When Ioan Alexandru published the volume *Vămile pustiei*, being vehemently criticized by Nicolae Manolescu, who accused him that his poetry is confused with philosophy and religious meditation, the ascet from Rohia responded with care and wisdom: "*Not at all ... poetry remains poetry and philosophy philosophy. I do not know if I should do this in front of such important people, but I would dare to say that, indeed, from a scientific point of view for the biology teacher who dissects the plant or the flower in front of his students little by little, the petals are not confused with the petiole, nor with the leaves or the stem. Each has its own separate form [...]* ".[13]

The description of Ioan Alexandru and Iustinian Chira is here only partly achieved, because both evoked personalities have a fire burning inside them; they do not do things only to be done, and therefore they can not love only by half.

Both of them were driven by the Supreme Reason, a reason that does need a logical explanation, because the Reason Itself is God. Their hearts were one and only in the eyes of Divinity, thus Ioan Alexandru and Iustinian Chira had, like previously mentioned, an unbreakable bond. A bond that was blessed by the Holy Spirit.

[8] ***Idem***, pp.31-32
[9] ***Idem***, p.42
[10] ***Idem***, p.143
[11] ***Idem***, p.145
[12] Ioan Alexandru, ***The questionable inferno***, Bucharest, Tineretului Publishing House, 1966, page 105
[13] ***Idem***, p.153

Of course, the words and pages written here are not enough to express the naturally and brotherly connection between the two personalities, but yet, the reader may form for himself or herself an ideea of what kindness, faith, true friendship and purity means.

I would like to conclude with a wonderful portraiture that the ascetic from Rohia made for the poet: "*I saw your fountains and your mother resting, waiting at the gate. I found you in the poems, sealed with the same severity that you do everything you do. I saw you as I knew you; whole, unmoved, overwhelmed by the great question. We found Ion Alexandru as a fallen tear from the light of our ancestors` eyes, now transformed into a rough diamond that pours thousands of rays.*"[14].

**BIBLIOGRAPHY**

1. Ioan Alexandru, Iustinian Chira, Scrisori, Baia-Mare ,tipar GEDO Cluj-Napoca, 2001
2. Ion Alexandru, ***Infernul discutabil***, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966
3. Ioan Alexandru, ***Imnele Bucuriei***, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973
4. Andrei Pleșu, ***Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului***, ediția IV-a, București, Editura Humanitas, 2008

[14] ***Idem***, p.167

# RADU PETRESCU. THE CONFESSION'S SPACE AND TIME

**Monica Andrei (Bako)**
**PhD Student, UMFST Târgu Mureș**

*Abstract:Thanks to "Școala de la Trâgoviște", the diary becomes once more a fertile form going beyond its limits. The writing space now comprises intertextual and oneiric coordinates which transform it into a privileged ground for experimentation and makes possible the discrete melange of intellect and subjectivity. Even if the diarist's pages bear the scent of a long forgotten time, the existence of a poetics of writing, together with the subtle speech, transforms the confession into an aesthetic act and brings under the critics' scrutiny Radu Petrescu's Diary.*

*Keywords: diary, space, time, oneiric, intertextuality, aesthetic*

În prefața ediției integrale a *Jurnalului* lui Radu Petrescu, criticul Ion Bogdan Lefter afirmă că textul complet al operei diaristice a prozatorului târgoviștean reprezintă "o restituire monumentală, de o excepțională valoare culturală"[1]. Jurnalul acoperă 34 de ani. O viață de om care se confundă cu cea a scriitorului. Notațiile reprezintă însemnări cotidiene, însă intervin și zile în care nu scrie, chiar perioade mai lungi, urmând ca acestea să fie recuperate "în mici bilanțuri de etapă"[2]. Ni se va oferi șansa, nouă, cititorilor, de a ne întâlni cu o capodoperă impunătoare a unuia dintre cei mai subtili și profunzi scriitori români postmoderniști.

În încercarea de a contura profilul jurnalului lui Radu Petrescu, criticul Alexandru George menționa: "Un om într-un timp și într-un spațiu, care pentru el devine unul al lecturii și al scrisului, al observațiilor, al meditațiilor și proiectelor amplu și cu încredere dezvoltate în decursul anilor, iată un subiect mai romanesc decât orice tramă epică inventată, alcătuită din episoade și urmărind un efect dramatic"[3]. Tot într-o manieră fermă, tranșantă, Marian Papahagi reliefează definiția de tip caleidoscopic în care s-ar închide toate fețele jurnalului: "Nu sunt mulți scriitori care să fi aruncat în aceeași măsură cu Radu Petrescu totul pe o miză atât de nesigură cum e căutarea acelei himere care este esența (tehnică, morală, plastică) a <<literaturii>>înseși. Sub același unghi, jurnalul lui Radu Petrescu trebuie așezat între cărțile, atât de rare, unde aventura literară este însăși aventura existenței"[4].

Odiseea scrierii jurnalului începe în 1944, pe când era elev la Liceul "Ienăchiță Văcărescu" din Târgoviște, în elanul creator al cercului său de camarazi (Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu), angrenați și ei în aceeași aventură acaparatoare. Pentru el însă, va deveni preocupare de prim rang, exercițiu decisiv, desăvârșire de sine și în cele din urmă…operă fundamentală: În 1944 am început să scriu jurnalul și abea doi ani mai târziu m-am apucat cu râvnă de acest exercițiu zilnic, pe care îl continuu și astăzi. Adevărata mea școală a început atunci, în 1946, cu jurnalul. Peste alți doi ani, în 1948, am renunțat definitiv la versuri și mi-a trecut vag prin minte ideea de a face roman"[5]. Acest jurnal al adolescenței

[1]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.5.
[2]*Ibid*, p.6.
[3]Alexandru George, *Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 48.
[4]Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990, p. 117.
[5]Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea românească, București, 1981, p. 207.

petrecute la Tîrgoviște, continuat cu cel al studenției bucureștene, este publicat târziu, după 1989, și atunci fragmentar în câteva reviste literare. Un volum apare în 1999 sub titlul *Catalogul mișcărilor mele zilnice,* titlu dat de Editura Humanitas, parafrazând o însemnare a scriitorului din 13 aprilie 1949. Este al doilea volum de jurnal al lui Radu Petrescu, după *A treia dimensiune* (1984), care apare în forma lui neprelucrată. Chiar din primele pagini ale jurnalului adolescentin se prefigurează ritmul, temele, nucleele, adică tot ceea ce va constitui amprenta inconfundabilă a jurnalului său de mai târziu. Farmecul lui este cu atât mai profund, mai natural, cu cât paginile sale au fost editate ca atare, nu rescrise sau selectate. Din acest motiv asistăm la un melanj impresionant de naivități și exaltări adolescentine, planuri irealizabile, dar și de judecăți uimitor de mature, de pagini sclipitoare sau lecturi serioase. Sensibilitatea sa rafinată va transforma spațiul provincial al Tîrgoviștei într-un spațiu privilegiat. Preocupările sale intelectuale (scrierea revistelor-manuscris, cenaclurile) încep să proiecteze lumină asupra vieții orașului. Tehnica transcrierii graduale a senzațiilor urmărește inițial un abandon în lumea percepțiilor, urmând ca mai apoi să se interiorizeze, să fie conștientizate și ordonate: "Stau în casă, fereastra e deschisă și perdeaua se mișcă în vânt. Lumină, căldură, albastru, aur, aer, cântecul îndepărtat al unui cocoș, o moară de apă, huruitul căruțelor, vrăbiile, un copil de doi ani care vorbește sub fereastră, găinile, un clacson de automobil și și bîzîitul unei muște prin cameră- toate acestea și-au pierdut individualitatea pentru un moment ca să participe la un corp comun, fără nume încă inventat, un corp sonor, ciudat de plăcut, ciudat de simplu, efemer și veșnic în același timp…"[6]. Provincia se transformă din locul veșnicului plictis în spațiul miraculos care configurează o lume care nu așteaptă decât să fie transcrisă. Lectura se intensifică, se definește un program de lucru (el traduce concomitent din *Confesiunile* Sfântului Augustin) și, tot mai neted se trasează configurația destinul său scriitoricesc. Adolescența rămâne totuși "creuzetul exemplarului demers creator de mai târziu"[7]: "Înverșunat recunosc că ce am fost până acum nu valorează nimic, dar că totuși se distilează dincolo de hîrtie o esență prețioasă în numele căreia am obligația să cred în geniul meu"[8]. Utopiile sale adolescentine se vor materializa odată cu plecarea la București, imediat ce plonjează în atmosfera de emulație intelectuală a colegilor și se vede impulsionat de profesorii exemplari pe care îi întâlnește la Facultatea de Litere (Călinescu, Adrian Marino, Vianu). Jurnalul dobândește, în aceste împrejurări, o altă consistență, Radu Petrescu surprinzând traumele care îl vor încerca pe Călinescu- mentorul său, privațiunile la care va fi supus împreună cu familia sa și grijile pentru vremurile ce vor urma. Jurnalul își va contura tot mai vizibil profilul, secondat de o poetică în stadiu incipient, care va deveni în timp unul dintre nucleele de bază ale întregului jurnal: "În jurnal nu se spune tot, ci simplu, plin, ascultând ritmul interior al vieții"[9]. Apar acum primele însemnări despre proiectul *Didacticii*, carte ce revine ca un laitmotiv în scrierile viitoare.

Mircea Bențea remarcă scindarea jurnalului lui Radu Petrescu în: jurnal al "duratei inefabile" (care este o cronică a cotidianului, mai mult sau mai puțin grăitor, consistent, o radiografie a universului interior, analiza conștiinței), jurnalul lecturilor (tot mai rafinate: Dante, Petrarca, Călinescu, Balzac, Stendhal, Proust, Gide, Amiel, Renard, Maiorescu) și, cel mai relevant, jurnalul de creație. Cele trei fațete interferează pentru a întregi imaginea caleidoscopică a atelierului unui prozator care făurește totul cu premeditare, totul subordonat

[6]Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Jurnal 1946- 1951/ 1954- 1956, Editura Humanitas, București, 1999, p. 26.
[7]Mircea Bențea, *Radu Petrescu- farmecul discret al autoreflexivității*, Editura DACIA, Cluj-Napoca, 2000, p. 129.
[8]Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*. Jurnal 1946- 1951/ 1954- 1956, Editura Humanitas, București, 1999, p. 14.
[9]*Ibid*, p. 115.

unei arhitecturi de ansamblu, în ciuda unui fragmentarism într-o continuă metamorfoză, deci derutant.

Prozatorul va aduce în prim plan imaginea a doua spații definitorii pentru structura sa intelectuală și emoțională: Bucureștiul- spațiul mitic al formării, al muzeelor și bibliotecilor, al expozițiilor și al prietenilor și Petrișul- satul transilvănean unde descoperă intensitatea singurătății și unde exersează pentru marea aventură a scrisului.

Jurnalul mustește de informații din toate registrele vieții. Colecționând detalii, Radu Petrescu organizează un "catalog" de oameni, fapte, bucurii, tristeți și utopii, vizibile în toate sectoarele vieții, de la cel personal, la cel social, politic sau scriitoricesc.

În timp ce Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu promovează ludicul și ironia, Radu Petrescu aduce ca reper în proza românească postbelică "o gravitate structurală"[10]. Preocuparea față de conceperea migăloasă, lucidă și responsabilă a operei sale, îi asigură lui Radu Petrescu un statut privilegiat în cadrul *Școlii de la Târgoviște.*

Prozatorul târgoviștean susține că lumea este un conglomerat cu timpul său, iar artistul conturează *o nouă lume*, un nou univers cu o altă temporalitate, ceea ce ar reprezenta durata operei. În accepțiunea lui Radu Petrescu, universul nu ar fi constituit numai din obiecte, ci parte integrantă este omul și totodată gândurile sale generatoare de idei, cartea sau sentimentele.

Atunci când încearcă să definească raportul dintre ficțiune și realitate, Radu Petrescu reperează o bifurcare a realității și apariția unui spațiu care se cere a fi definit. Este vorba de spațiul receptării, "acea <<a treia dimensiune a prozei>>, acel <<alături de text>>"[11]. Proprietatea acestui spațiu este să se lărgească mereu, cu fiecare cititor nou, până la acoperirea spațiului real.

Consider că secolul XX este secolul intimității. Resurecția literaturii autobiografice și a jurnalului este o realitate evidentă. Așa cum afirma Eugen Simion în *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator- operă,* autorul s-a întors în text, iar criticii au trebuit să recunoască farmecul irezistibil al celui care se află în spatele operei, al celui care scrie. Însă ceea ce este de notat este amploarea pe care a luat-o acest câmp literar care a fost propulsat dinspre periferia literaturii spre centrul ei, după cum menționam, în acest secol al deschiderii către intimitate. Jurnalul va deveni în acest context o formă literară cu statut independent, propriu. Surprinde nu numai aspectul său de document sau literaritate, ci și disponibilitatea sa de a se deschide prin multitudinea de resurse valorificate.

O astfel de formă individualizată este jurnalul și pentru Radu Petrescu, diaristul asigurandu-i o parte consistentă a operei sale. Jurnalul devine pentru autor nu numai o *imago mundi*, ci și un exercițiu literar, fără referențialitate, trăind doar oglindindu-se pe sine: "Să scrii e ca și când o undă te cuprinde, te dizolvă și te ia cu ea și te poartă sus, către un cer de lumină și muzici pentru ca după o goană amețitoare să te arunce ție însuți, rușinat de a fi fost aproape de zei"[12], scrisul fiind pentru el carapacea perfectă.

De unde imboldul de a scrie (un) jurnal? În primă instanță din nevoia de a se cunoaște pe sine. Asemenea Sfântului Augustin ("A vorbi despre tine însuți nu înseamnă a te cunoaște?"[13]) Radu Petrescu susținea că traseul interiorității și transpunerea acestuia în pagină au un rol hotărâtor. Chiar dacă scriind, el se transformă acum într-o *ființă de hârtie*, faptul că se plasează în centrul textelor sale, se dovedește a fi un beneficiu: "De câteva zile stau închis în odăița din curte, chilie asaltată de vegetații și prăvăliri de aer. Cărțile azvârlă din paginile lor eroi bolgiaci între care sucomb cu respirația tăiată și creierul cuprin de flăcări,

[10]Ion Bogdan Lefter, "Imaginea" prozatorului, în "Contrapunct". nr. 22/ 1992.
[11]Mircea Bențea, *Radu Petrescu- farmecul discret al autoreflexivității*, Editura DACIA, Cluj-Napoca, 2000, p. 44.
[12]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.21.
[13]Sfîntul Augustin, *Confesiuni*, Ed. Humanitas, București, 1988, p. 203.

îmi recitesc versurile și peste creștetul meu aceeași înnebunitoare rotire a văzduhurilor, aceleași voci chemându-mă, amenințându-mă, exaltând incomparabilul meu geniu, trecerea mea printre făpturile de jos spre îngeri. E ca turbarea unei intoxicații, unei insolații. Ideile cresc și explodează, de aramă. De câteva zile trăiesc în centrul unui vulcan, pe marginea unui cutremur, sunt aruncat în Paradis și tras cu furie înapoi în Iad"[14].

În încercarea sa de poetică a jurnalului, criticul Mircea Mihăieș sublinia tocmai această funcție a jurnalului: "Psihanaliza a legat scrisul, ca act inocent și direct (deci, ca formă a defulării) de un anumit *timp* al scriiturii și al credinței în limbaj. E un limbaj care-l *locuiește*, la modul cel mai direct, pe autorul de jurnale. Pentru acesta, fiecare zi e un timp zero, fiecare nou rând adăugat jurnalului, o încercare de a *centra* timpul descentrat, <<galaxiile în derivă>>"[15].

Totodată, scrierea unui jurnal s-ar justifica prin statutul său de scut împotriva uitării: "Marți. S-au întâmplat atâtea de când n-am mai scris aici! Le voi nota mai târziu, dacă n-am să uit. Rămâne, rușine a adolescenței mele, această obscură, imensă, nebunească și ridiculă sete de a realiza ceva mare, o operă care se pregătește, știu, dar din care acum nu cunosc nimic"[16].

Din imperiul prezentului autorul dizlocă faptele zilelor, sentimentele ce l-au încercat, melancolia clipei, care se transformă irevocabil în trecut. Radu Petrescu este conștient că orice poetică a jurnalului nu ar putea evita afirmația lui Rimbaud, "Je est un autre". Este evident, așadar, să ne punem problema raportului dintre jurnal și biografie. Roland Barthes analiza această profunzime a relației sus-menționate, susținând că realul "este întotdeauna ceva scris"[17].

Convingerea autorului târgoviștean este că nici propriul jurnal nu scapă de sub incidența consemnării clipelor, a căilor labirintice ale interiorității, toate fiind pretexte pentru construcții care abia mai frizează referențialul: "Înconjurat de ocazii (…) depinde de mine ce vor deveni"[18]. În plus, până ce și realitatea, când este surprinsă în jurnal, este receptată prin literaritatea ei și este infuzată în lumea cărții și cu mirajul scrisului: "(…) simt o dumnezeiască bucurie în vreme ce mă lupt cu materia îndărătnică - din fundul căreia totuși ies volume noi căutând lumina și- făcând-o. (…) iată ce vreau să spun cu volumele noi care ies din lucruri. Poate oboseala (desigur!) explică senzația, dar pe mine mă interesează și mă tulbură senzația însăși, ceea ce mă face ea să descopăr"[19].

În cazul lui Radu Petrescu, problematica autenticității și a biografiei, capătă o atingere aparte. Nu o autenticitate a trăirii în sens gidian sau camilpetrescian, ci cu o "autenticitate a scriiturii"[20], fiindcă jurnalul este un loc ce respiră și se construiește pe sine prin scris: "…totul în jur tinde spre această stare absolută, spre vibrația aceasta pură dincolo de care nu mai este nimic"[21].

[14]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.36.
[15]Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, p. 244.
[16]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.20.
[17]Roland Barthes, S/z, în "Secolul 20", nr. 8-9-10/1981.
[18]Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, Editura Cartea Românească, București, 1977, Ediția a II-a, Editura All, 1996, p. 96.
[19]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 47.
[20]"La Radu Petrescu (mă refer la jurnal), autenticitatea e dată de trăirea absolută în scriitură, aceasta devenind o diagramă a ritmului biologic mai pronunțat sau mai slab. El, autorul jurnalului, trăiește exclusiv în pagină și în timpul scriiturii." (Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*. Eseu despre textul poetic, III, Editura Pontica, Constanța, 1993, p. 215- 216).
[21]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.22.

Așadar, jurnalul devine, pe lângă un spațiu privilegiat al existenței[22] și un exercițiu literar[23]: "Dincolo de operă nu mai e altceva decât moartea"[24], după cum afirma însuși scriitorul.

Așadar, Radu Petrescu va pătrunde în universul literaturii cu toată ființa sa, simțind intuitiv că este vorba despre un lucru "demn de zei" în care va găsi cu certitudine acel ceva după care ființa sa tânjește. Din cărți va învăța totul și tot în cărți își va găsi refugiul.

## BIBLIOGRAPHY

Petrescu, Radu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Jurnal 1946- 1951/ 1954- 1956, Editura Humanitas, București, 1999

Petrescu, Radu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014

Petrescu, Radu, *Ocheanul întors*, Editura Cartea Românească, București, 1977, Ediția a II-a, Editura All, 1996

Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea românească, București, 1981

Sfîntul Augustin, *Confesiuni*, Ed. Humanitas, București, 1988

### Bibliografie critică:

Bențea, Mircea, *Radu Petrescu- farmecul discret al autoreflexivității*, Editura DACIA, Cluj-Napoca, 2000

Ciocârlie, Livius, *Viața în paranteză*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995

George, Alexandru, *Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995

Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*. Eseu despre textul poetic, III, Editura Pontica, Constanța, 1993

Papahagi, Marian, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990

### Articole:

Barthes, Barthes, S/z, în "Secolul 20", nr. 8-9-10/1981

Ciocârlie, Livius, *Memorialistică și roman*, în "Caiete critice", nr. 1- 2/ 1987

Lefter, Ion Bogdan, "Imaginea" prozatorului, în "Contrapunct". nr. 22/ 1992.

[22]"E un loc unde te poți feri de lume, fiind totuși în ea." (Livius Ciocârlie, *Viața în paranteză*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, p. 43).

[23]"Jurnalul este un mod de expresie, iar autenticitatea lui trebuie situată în plan intelectual și, poate, literar." (Livius Ciocârlie, *Memorialistică și roman*, în "Caiete critice", nr. 1- 2/ 1987, p. 16).

[24]Radu Petrescu, *Jurnal*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.20.

# WOMEN AND POWER AROUND 1900: PRINCESS CLARA (VLAICU VODA BYALEXANDRU DAVILA)

**Mădălina-Elena Popescu (Pătrulescu)**
**PhD Student, "1Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract:In the nineteenth-century Western society women had a low status, being represented biologically, rather than socially, as bodies controlled by instincts, meant only to perpetuate life and serve the needs and interests of their husbands and children. Sexist stereotypes multiplied later in the century in the context of women's emancipation movements claiming access to political life,the right to vote and access to education in universities.Women of Romanian nationality who went to Paris for a PhD were perceived by men as a potential competition. The salic law also applied in Romania, suggesting the existence of apprehensions about the opportunity of investing power in the hands of women.*
*At the beginning of the century, however, Romania had the same view as the misogynist West, described by Éliane Viennot in Et to Modernité fut masculine. Playwright Alexandru Davila (who also had plans for a national trilogy, Mirciada) joins the movements for building the national identity. Nicolae Iorga believed that in order to achieve this goal a people must be united, not divided by class, gender or religion. The relationship that is now established between Orthodoxy and Catholicism in favor of the former appears in the Vlaicu Voda drama as the factor that generated the writing of the work. The numerous atrocities committed by Mrs. Clara were meant to convert Wallachia to catholicism, her religion. If the Transylvanian School had fought for the rights of the Romanians around the Greek Catholic Church, Orthodoxy now offered a stronger argument for the affirmation of solidarity and identity with the "Nation".*
*In Vlaicu Voda, Mrs. Clara is demonized as a participant in political life, being portrayed as an ambitious, cosmopolitan, intriguing woman. In order to achieve her purpose, she uses devilish plans, goes to all extremes.*
*Four decades later the same character appears amazingly different in a book by Constantin Gane, Past Lives of Ladies and Princesses, where she is depicted as the only Catholic ruling princess of the years 1300-1400. Her only goal was to convert her husband, her stepfather and the entire nation to catholicism, in her opinion, the true religion of the Romanian people, history having no evidence of the plans to which she resorted to fulfil her desire.*
*In conclusion, Davila's Vlaicu Voda historical play may be read an illustration of Éliane Viennot's idea in L'Invention de la loi salique, or Et in Modernité fut masculine that the patriarchal misogynist vision discouraged women from participation in power games.*

*Keywords: politics of representation, gender and ideology, sexist stereotypes of modernity, Princess Clara, Alexandru Davila, Vlaicu Vodă.*

Tema acestei comunicări ne-a fost sugerată de actul de resimbolizare a reprezentărilor unor figuri istorice grație unui context ideologic și politic schimbat, așa cum a fost el surprins de criticul feminist Eliane Viennot în cartea sa intitulată*Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, apărută la Editura Payot în 1993[1]. Autoarea observă cum schimbarea politicilor misogine în Franța în anii '90, aflate anterior în contradicție cu tradițiile democratice ale discursului politic din această țară, au determinat revizuiri ale unor

[1]Vezi Éliane Viennot, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.

mituri ale tradiției patriarhale așa cum au fost caracterul și acțiunile malefice ale reginei din titlul celebrului roman al lui Alexandre Dumas, *Regina Margot* (1845). În contextul recitirii literaturii române prin raportare la contextul european impulsionată de afilierea țării noastre la Uniunea Europeană, ni se pare că un caz similar îl reprezintă demonizarea Doamnei Clara în piesa *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, reprezentarea diferită a criticului Constantin Gane o jumătate de secol mai târziu, când se stinseseră impulsurile elitiste, misogine și rasiste ale modernismului, fiind dovada dependenței construcției personajelor și intrigilor de epistema și ideologia unei epoci.

În postfața ediției din 2005 a cărții *Marguerite de Valois, la « reine Margot »* care reprezintă reeditarea cărții *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe* din 1993, Eliane Viennot pare să-și fi clarificat mai bine raportul dintre realitatea istorică și reprezentarea artistică, ea opunând în titlu identitatea ilustrului personaj din cărțile de istorie și fabricatul textual care i s-a substituit, nu numai în cartea lui Dumas, care a lansat versiunea demonică a reginei, ci chiar și, am adăuga noi, în seria de romane din anii '50 a lui Maurice Druon, publicate sub titlul *Regii blestemați*, unde regina apare ca o femeie senzuală, depravată și cinică.

Desigur, exista deja cazul celebru al lui William Shakespeare, care, în, piesa istorică *Richard al III-lea*, îl descrie pe protagonist ca pe un monstru, deformat fizic, deși, portretul lui Thomasus Morus îl înfățișează pe acesta ca pe un bărbat frumos și cu un trup zvelt, mlădios. Desigur, nu oportunismul îl va fi determinat pe dramaturgul britanic să-l caricaturizeze pe adversarul bunicului Reginei Elizabeth de pe câmpul de luptă, ci corespondența ce ține de justiția operată de artă dintre caracterul infam și fizicul respingător al ultimului Plantagenet.

Viennot corelează schimbarea portretului moral al reginei din filmul turnat în anii '90, dar și dintr-o adevărată avalanșă de texte revizionsite apărute în Franța și în străinătate de schimbările politice din această țară care au indus și instalarea unei noi viziuni a raporturilor dintre sexe, a unei noi ideologii a genurilor și a unei noi politici de reprezentare artistică:„Ces différents traits sont à mettre en relation avec les transformations qu'a connues la société française au cours de ces mêmes années. Le début des années 1990 est en effet la période où, suite à la révélation des statistiques européennes sur la féminisation des assemblées représentatives (dans lesquelles la France tenait le dernier rang avec moins de 5%), la revendication de parité hommes-femmes a émergé, puis gagné l'ensemble de la société française3. Pas davantage familiarisées que l'ensemble de leurs concitoyens avec l'histoire de France, et fort peu sensibilisées, comme on l'a vu, par le sort des « grandes dames d'autrefois », les féministes ont été brutalement reconfrontées à la question de l'« exception française », puisque le « pays des droits de l'homme » s'était déjà fait remarquer en n'accordant le droit de vote aux femmes que bien après ses voisins. Dès 1993, lors d'un colloque organisé sur le thème La Démocratie "à la française" ou les femmes indésirables, Geneviève Fraisse affirmait : « mon hypothèse est que fonctionne encore la loi salique »[2]

În secolul al XIX-lea, când lansa Dumas portretul negativ al Reginei *Marguerite de Valois,* motivul principal pare să fi fost aderența sa la ideologia antifeudală generată de Revoluția Franceză. Vechii dinastii de Valois îi erau atribuite tarele degenerescenței, în vreme ce consortul ei protestant reprezenta promisiunea de reformă. În majoritatea discursurilor vremii însă, care recomandau, de exemplu, femeilor să nu citească pentru a nu se deregla psihic, femeia avea un statut inferior, ea fiind reprezentată din punct de vedere

[2] Vezi Éliane Viennot , *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993. p. 4-5, articol disponibil online la ,file:///C:/Users/user/AppData/Local/Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5/579KO20E/Viennot-MgV-postface-Tempus.pdf, consultat la 20.11.2018.

biologic, nu social, ca trup supus instinctelor, menită doar să perpetueze viața și să servească nevoilor și intereselor soțului și copiilor.

Demonizarea inspirată de misoginismul schopenhauerian a devenit practică curentă pe la 1900 în contextul mișcărilor de emancipare a femeilor, care își doreau să li se permită accesul la viața politică, să aibă drept de vot și să acceadă la educație în universități. În momentul în care femeile de naționalitate română încep să își obțină titlul de licență și doctorat la Paris, bărbații par să resimtă fenomenul ca pe o potențială concurență.

Chiar și în Franța, o națiune a cărei deviză națională o constituia triada libertate, egalitate șifraternitate, femeilor de succes precum George Sand, care își doreau să exceleze în anumite domenii precum literatura pentru a-și demonstra calitățile și pentru a schimba mentalitatea timpului, nu le este recunoscută adevărata valoare de unii reprezentanți ai sexului masculin cum era Charles Baudelaire.

La început de secol, așadar, România avea același punct de vedere ca Occidentul misogin, descris de Éliane Viennot în *Et la Modernité fut masculine*, scriere în care este dezbătut statutul femeii în sfera socială și politică. Chiar după revoluția franceză, femeia continuă să fie exclusă din literatură și din jocul puterii, epoca modernă fiind dominată în continuare de autoritatea misogină. Fiind condamnate din nou să trăiască într-o lume predominată de prejudecăți, unele femei nu se răzvrătesc și își însușesc etichetele atribuite, adoptând o poziție supusă, iar altele decid să își demonstreze atuurile pe un teren accesibil ambelor sexe, cum ar fi literatura sau politica, stiloul fiind considerat de autoare ca singurul mijloc viabil de exprimare a opiniei[3].

Dramaturgul Alexandru Davila (care proiectase și o trilogie, *Mirciada),* se alătură mișcărilor pentru construcția identității naționale prin reprezentarea scenelor de luptă ale Țării Românești pentru conservarea independenței. În ceea ce privește identitatea națională, Nicolae Iorga era de părere că un popor pentru a-și atinge țelul trebuie să fie unit, nu împărțit în funcție de clase, de gen sau religie.

Relația care se stabilește acum între ortodoxie și catolicism în favoarea celei dintâi apare în drama *Vlaicu Vodă* ca factorul care a generat scrierea operei. Numeroasele atrocități comise de doamna Clara au fost din dorința de a converti Țara Românească la catalocism, religia sa. Dacă Școala Ardeleană luptase pentru drepturile românilor în jurul Bisericii Greco-Catolice, ortodoxia oferea acum un argument mai puternic pentru afirmarea solidarității identitare "cu "Țara".

În *Vlaicu Vodă*, doamna Clara este demonizată ca participant la viața politică, fiind creionată ca o femeie ambițioasă, cosmopolită, intrigantă. Alexandru Davila a creionat prin acest personaj principal tipul femeii tiranice care nu se teme de absolut nimic și care încalcă toate regulile omenești.

Legea salică, aplicată și în România, indică existența unor aprehensiuni privind oportunitatea investirii puterii în mâinile unor femei. Această lege interpretată și enunțată în mod greșit de francezi a fost responsabilă pentru domesticirea și excluderea femeii din peisajul politic al regatului Franței, dar și alte țări ale Europei, în ciuda neconcordanțelor ei[4].

Țara Românească funcționând după această lege a națiunii franceze, doamnei Clara i-a fost smuls rolul ce îi revenea, cârmuirea țării, fiindu-i înmânată fiului său vitreg, conștient

[3] Vezi Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir. Et la Modernité fut masculine (1789-1804),* Paris, Perrin, 2016, p. 40-46.

[4] Vezi Éliane Vienot, *L'histoire des reines de France dans le débat sur la loi salique* (fin XV[e]–fin XVI[ei] siècle), în: *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans l'Occident médiéval et moderne*, Valenciennes, PU de Valenciennes, 2009, articol disponibil la http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-histoire-reines.pdf, consultat la 20. 11. 2018.

că această funcție a obținut-o după anumite reguli inventate de strămoși: „Dacă sunt voievodul țării după datina străbună,/Dacă dânsa, cu de-a ei fală mă-ncununã.”[5].

Nu există scenă în care aceasta să apară fără ca autorul îi dezvăluie dorința de a deține cât mai multă putere: „Tu ești domnul, ești voievodul, fie; datina o vrea; / Dar puterea, cârmuirea, eu le țin în mâna mea”[6].

Pentru a se putea bucura în continuare de funcția de care fusese deposedată, doamna Clara, își alege cu grijă marionetele pentru a le putea dirija în vederea atingerii scopurilor. Înzestrată cu intuiție feminină, simte că începe să piardă controlul asupra lui Vlaicu Vodă și încearcă să-l manipuleze pe Mircea, știind că avea șanse să devină conducătorul țării, profitând chiar de iubirea pe care acest bărbat i-o purta fetei.

Pentru a se bucura de rolul politic de care fusese privată, doamna Clara dorește să aservească țara unor puteri și unei religii străine, care nu aveau nimic în comun cu națiunea română, fiind creionată ca o figură tiranică dominată de ambiție și de un orgoliu nemăsurat: „Dar eu vreau, din adormirea-i, țara voastră s-o deștept,/Către-apus, unde-i știința și lumina, să v-o-ndrept/Sufletu-i pătat de schismu, duhu-i de-ndărătnicie,/ Prin botezul mântuirii să le spăl pentru vecie.”[7].

Este dominată de o ură nestăpânită îndreptată asupra celor care constituie niște obstacole în înfăptuirea planurilor ei infame. Orice piedică care îi îngreunează dirijarea țării, o înlătură fără nici cea mai mică remușcare: „Și te plâng, sărmane vodă, dacă-n loc de-o aliată,/ Vrei să vezi în Clara-doamna, o stăpână neîndurată!”[8].

Alexandru Davila creionează un monstru orbit de putere, care recurge chiar la crimă: „Să nu pierdem vreme: noaptea care ne-mpresoară/ Fie cea din urmă pentru Vlaicu”[9]. Planificarea cu sânge rece a morții domnitorului Vlaicu Vodă o amplasează într-o lumină negativă, aceasta fiind în realitate proiecția sfârșitului ei.

Prin decizia de a lupta până la capăt, doamna Clara, indiferent de circumstanțe și de consecințe se aseamănă cu femeile barbare descrise de Tacitus, care luptau cot la cot cu bărbații în războaie, neexistând nicio piedică în calea lor pentru a-și apăra țara. Diferența de gen nu era resimțită în acest popor, femeile având aceași înălțime, greutate și vigoare precum bărbații[10].

În războiul politic dintre Vlaicu-Vodă și doamna Clara, aceasta nu se subestimează din pricina diferenței de gen, fiind conștientă de armele pe care le mânuiește o femeie: „Ah! de-i vorba de trădare, Vlaicule, ia bine seamă: „Ești bărbat și sunt femeie!..”[11].

În studiile ce urmăresc viețile unor regine catalogate ca fiind malefice, prezentate de Éliane Viennot, cele care au căpătat funcția de conducere prin prisma căsătoriei le este atribuit rolul de autoare morale al crimei soților, acestea fiind doar niște supoziții. Doamna Clara din drama *Vlaicu Vodă* este bănuită de comiterea unui plan mârșav pentru a-l ucide de voievodul Alexandru. La fel ca în cazul reginelor, ea nu poate fi acuzată pe baza unor dovezi întemeiate de înfăptuirea acestei infamii: „Căci trădarea n-a fost, chipu, prin nimica dovedită...”[12].

Motivul care ar fi determinat-o să ia această decizie este identic cu cel al reginelor cu care se aseamănă, fiind reprezentat de îngrădirea puterii, de mposibilitatea unei guvernări

[5] Vezi Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă*, București, Editura Gramar, 2008, p. 56.
[6] Vezi Alexandru Davila, *Op. cit*, p. 54.
[7] Vezi Alexandru Davila, *Op. cit*, p. 129-130.
[8] Vezi Idem, *Ibidem*, p. 56
[9] Vezi Idem, *Ibidem*, p. 103.
[10] Vezi Éliane Viennot,*La France, les femmes et le pouvoir.L'Invention de la loi salique* (V$^{e}$-XVI$^{e}$ siècle), Paris, Perrin, 2006, p. 26.
[11]Vezi Alexandru Davila, *Op. cit*, p. 65.
[12] Vezi Alexandru Davila, *Op. cit*, p. 25.

totale: „Eu, ce-am împărțit cu vodă Alexandru, tatăl tău,/Cârmuirea, pentru care făurit e duhul meu;”[13].

Goana după putere este grav sancționată de autor, ea având un sfârșit tragic, lupta politică fiind câștigată de Vlaicu Vodă, adevăratul domnitor, ea ajungând chiar mai rău ca la început, deoarece acesta nu i-a mai permis nici măcar să îi rămână alaturi și să dirijeze conducerea țării, rol pe care îl jucase și cu care nu s-a mulțumit, dorind să ajungă cât mai puternică. În acest sens drama poate contribui la educația poporului român, amintind de proza de inspirație rurală a lui Ioan Slavici în care domină bunătatea și cinstea, adevărul și dreptatea.

De asemenea, se poate stabili o legătură între drama lui Alexandru Davila și basmul cult *Harap-Alb* al lui Ion Creangă, din perspectiva succesiunii tronului doar pe linie masculină. Astfel, este reprezentată legea salică conform căreia fetele împăratului Verde, singurele sale moștenitoare de gradul întâi, sunt incompatibile pentru a ocupa locul tatălui său, fiind nevoie de un bărbat care să preia această funcție. În plus, această creație epică ar putea fi privită ca un manual de inițiere al viitorilor conducători, care trebuie să dobândească anumite valori morale. Doamna Clara încalcă toate valorile morale prezentate de Creangă și nu dă dovadă de nicio însușire datorită căreia să fie îndreptățită să obțină puterea politică, Vlaicu Vodă fiind înzestrat cu calități care îl fac apt pentru câștigarea luptei acerbe. Prima și cea mai importantă regulă a unui bun conducător este de a fi atent la nevoile poporului său, regulă încalcată de Clara și respectată de Vlaicu Vodă, care nu dorește să își vândă țara sa unei religii și unor puteri străine.

Este uimitor modul diferit în care apare doamna Clara în opera lui Constantin Gane, *Trecute vieţi de Doamne şi Domniţe*, unde e prezentată ca singura doamnă catolică din anii 1300-1400. Singurul ei țel era de a-l converti pe soțul, pe fiul ei vitreg și întreaga națiune la catalocism, după părerea sa adevărata religie a poporului român, istoria neavând dovezi ale planurilor la care a recurs pentru a-și îndeplini dorința[14].

Apare creionată mai mult ca o victimă, ca o femeie cu o soartă peceltuită, căsătoria ei cu voievodul Țării Românești, fiind una de interese, reprezentând ascensiunea neamului ei și un mijloc de-al Papei de a instaura catolicismul în ținuturile Munteniei. Ideea convertirii poporului român la această religie aparținea celor care aveau cu adevărat beneficii, ea fiind doar o simplă mesageră și un mijloc de înfăptuire al planului. Singura sa fiică, Ana, are un destin trasat chiar de ea după modelul tatălui ei, fiind sortită să se mărite cu țarul Bulgariei, în urma acestei căsătorii, îndeplinindu-i dorința mamei sale de a se converti la religia catolică[15].

Viziunea favorabilă a lui Gane asupra femeii demonizate de Davila ar putea fi efectul rolului fast jucat de o regină cu personalitate, regina Maria. Puterea politică de care s-a bucurat nu a avut efecte negative pentru țara noastră, ea reușind obținerea unor numeroase avantaje datorită bunătății și înțelepciunii de care a dat dovadă. Demonul puterii nu a reușit să o transforme într-un monstru care să încalce normele etice, ea fiind atentă la nevoile poporului în orice situație, și nu la interesele sale.

La fel ca în drama *Vlaicu Vodă*, și în *Trecute vieţi de Doamne şi Domniţe*, războiul de convertire al religiei este susținut de câte un trimis al bisericii respective. Astfel în ambele opere, doamna Clara este susținută de Papa, trimisul catolicismului, iar fiul său vitreg de Sfântul Nicodim, reprezentantul ortodoximului. Această intervenție a divinității prin trimiterea unui aliat al bisericii amintește de scenele din Iliada și Odiseea care descriu războaiele troienilor, unde zeii coborau pe pământ pentru a lua parte la luptă și pentru a-i ajuta să obțină victoria, fiind și ei împărțiți în două tabere precum aleșii lor.

[13] Vezi Idem, Ibidem, p. 54.
[14] Vezi Constantin Gane, *Trecute vieţi de Doamne şi Domniţe*, București, Humanitas, 2014, p. 16.
[15] Vezi Idem, *Ibidem*, p. 17.

Diferența de viziune asupra doamnei Clara din partea celor doi autori în ale căror opere este reprezentată, urmează același tipar precum cel creionat în creațiile realizate de Éliane Viennot pentru demonstrarea incoerenței și inexistenței legii salice în domeniul public, sub forma utlizată de regii care doreau înlăturarea femeii din jocul politic.

Pentru a oferi argumente concludente a depus o muncă istovitoare, analizând toate cărțile de istorie ale Franței, militând pentru includerea femeii în sfera politică, nu doar prin căsătorie ci și prin moștenire. Istoricii și regii care subestimau reprezentantele sexului frumos invocă ca dovadă primele regine ale dinastiilor franceze (Clothilde, Brunehilde, Frédégonde, Nanthilde, Balthilde, Himnehilde, Plectrude, Bertrade, Judith) care sunt cunoscute ca ființe malefice, pe de o parte din cauza absenței unor mărturii din perioada respectivă, iar pe de altă parte din pricina dezinteresului vieții lor, ducând o existență absolut normală[16].

Majoritatea cronicarilor care s-au ocupat cu studiul vieților acestor regine judecate pe nedrept erau oamenii bisericii, având preudecăți asupra tuturor celor care încălcau normele impuse de ei, atribuindu-și roluri considerate nepotrivite pentru o femeie precum guvernarea unei țări. Această faptă era văzută ca un păcat, fiind motivul pentru care reginele dornice să schimbe cursul obișnuit al lucrurilor primesc eticheta de persoane rele. Munca depusă de acești cronicari a fost continuată de istoriografii monarhiei absolute care au preluat cu bucurie această perspectivă malefică, adăugând și mai multe informații eronate, contribuind la creionarea acestei judecăți eronate ale reginelor. Istoricii contemporani nu au fost interesați să le menționeze, dar mai ales să cerceteze valabilitatea lor, din această cauză portretele reginelor malefice ale istoriei rămânând cele schițate de la început[17].

În drama lui Davila, biserica nu manifestă o viziune misogină asupra femeii, ea atribuind chiar o sarcină destul de dificilă unei singure femei, aceea de a o converti un întreg popor la catalocism. Este schițat astfel un pact între biserica catalică și doamna Clara, aliata Papei.

Éliane Viennot aduce un exemplu concludent al alianței ce exista între biserică și femeile aflate la conducere, preluat din istoria Franței. Datorită acțiunilor unor prințese precum Genevieve și Clothilde, națiunea este convertită la creștinism, renunțând la păgânism[18].

Eticheta atribuită greșit femeii reprezentată în relațiile de putere se poate observa și în *Vlaicu Vodă*, având în vedere reprezentarea diferită a personajului întruchipat de doamna Clara în opera lui Constantin Gane, care se bazează pe cercetările istorice. Bineînțeles că această diferență apare din motive pur ficționale, și nu dorința de a oferi argumente întemeiate pentru excluderea femeii din peisajul politic.

În concluzie, drama *Vlaicu Vodă* servește ca argument convingător pentru ideea susținută de Éliane Viennot în *L'Invention de la loi salique* sau în *Et la Modernité fut masculine*, în ceea ce privește viziunea misogină, patriarhalistă care excludea participarea femeii la jocurile puterii și care s-a perpetuat până la mijlocul secolului trecut. Postmodernitatea, cu pluralismul ei politic încurajat și de prăbușirea miturilor fundamentaliste ca și a regimurilor totalitariste, a repus femeile în drepturi și le-a deschis calea către realizarea celui dintâi dintre drepturile înscrise în Consituția lui Jefferson, egalitatea prin naștere și dreptul fiecăruia de a-și căuta împlinirea.

## BIBLIOGRAPHY

[16]Vezi Éliane Viennot,*La France, les femmes et le pouvoir.L'Invention de la loi salique* (V$^{e}$-XVI$^{e}$ siècle), Paris, Perrin, 2006, p. 56.
[17] Vezi Éliane Viennot,*La France, les femmes et le pouvoir.L'Invention de la loi salique* (V$^{e}$-XVI$^{e}$ siècle), p. 58.
[18]Vezi Éliane Viennot,*La France, les femmes et le pouvoir.L'Invention de la loi salique* (V$^{e}$-XVI$^{e}$ siècle), Paris, Perrin, 2006, p. 69.

Corpus:

Davila, Alexandru, *Vlaicu-Vodă*, București, Editura Gramar, 2008.

Gane, Constantin, *Trecute vieţi de Doamne şi Domniţe*, București, Humanitas, 2014 .

Surse secundare:

Vienot, Éliane*, L'histoire des reines de France dans le débat sur la loi salique (fin XVe–fin XVIe siècle)*, în: *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans l'Occident médiéval et moderne*, Valenciennes, PU de Valenciennes, 2009.

Viennot, Éliane, *La France, les femmes et le pouvoir, tome I, L'Invention de la loi salique (Ve -xvIe siècles)*, Paris, Perrin, 2006.

Viennot , Éliane, *La France, les femmes et le pouvoir. Et la Modernité fut masculine (1789-1804),* Paris, Perrin, 2016.

Viennot,Éliane, *Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, 1993.

Webiografie :

http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-histoire-reines.pdf, consultat la 20.11.2018.

file:///C:/Users/user/AppData/Local/Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5/579KO20E/Viennot-MgV-postface-Tempus.pdf, consultat la 20.11.2018.

# THE POETRY OF ILEANA MĂLĂNCIOIU – BETWEEN CONFESSION AND MANIFESTO

**Iulia Nedea**

**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract:This paper aims to present the characteristics of the final part of Ileana Malancioiu's creative output. In the first section, we will examine the book Linia vieții (The Line of Life) in which the tendency to hyperbolize what is real becomes evident, beside a certain change in the imagery within, as the poet sheds the poems' fantastic layer and opens them towards realism. In the second section of our essay, we shall analyze the poems from Urcarea muntelui (The Ascension of the Mountain), where the poems strip their visionary quality and the main theme is history.*

*Keywords: poetry, imagery, realism, vision, history*

Ultima etapă a creației poetice a Ilenei Mălăncioiu a fost cel mai adesea numită de critici realistă, puternic ancorată în istorie sau chiar ca poezie socială. S-a subliniat de nenumărate ori viziunea a scriitoarei șaizeciste asupra aceleiași teme pe care o regăsim în poemele ei încă de la debut, anume tema timpului.

Atât doar că aici, într-adevăr, istoria ocupă prim-planul, iar limbajul poemelor devine tranzitiv tocmai datorită prizei la real pe care o au textele. Cu toate acestea, ele nu sunt tocmai poeme realiste, cum au fost numite uneori. Le salvează tendința de hiperbolizare pe care le-o aplică poeta.

Adevărul și libertatea sunt cele două teme aduse în discuție ale celor din urmă volume. Imaginarul se schimbă, renunțând la mitologie și fantastic, punând în lumină tot mai frecvent simboluri precum *muntele*, simbol al verticalității morale. Dintre poeziile care deschid problema aceasta încă din volumul *Linia vieții*, două sunt ilustrative.

Cea dintâi, *Amiază*, deși descrie un cadru familiar, ajunge să amplifice tensiunea până la limita grotescului. Titlul trimite spre sentimentul autolinistirii. La fel ca în poeziile Anei Blandiana, unde trimiterile cele mai frecvente erau la motivul somnului, regăsim și aici motivul morților vii, al celor care nu acționează, al ființelor pasive. Moartea pe jumătate, despre care vorbește Ileana Mălăncioiu, se referă la absența unui profil moral al omului în lume:

> "Despre morți numai de bine
> Îngân cu capul pe spate
> În iarba proaspăt cosită
> Dar despre cei morți pe jumătate?"[1].

O figură aparte, cea a persecutorului, apare prinsă în numeroase ipostaze. În poemul *Chiar așa* regăsim un scenariu al omului persecutat. Același calm cu care începe poemul ajunge să se transforme într-o imagine de-a dreptul monstruoasă. Poezia e alcătuită pe structura unui interogatoriu, deși acest lucru nu pare evident până la final, întrucât ea pare că începe ca un simplu dialog:

> "Și îmi repetă iarăși

[1]Idem, *Linia vieții*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 46.

Scurt și sec
Ca la un interogatoriu:
De ce te-ai bucurat?
Chiar așa, mă gândesc
De ce m-oi fi bucurat?"[2].

Caracteristic acestei poezii, și valabil pentru toată perioada acestor poeme, e neobișnuitul care survine brusc în realitatea banală. Numeroase poeme încep cu imaginea aparentă a ființei obișnuite, lipsite de spectaculos. Apoi, brusc, totul ia o turnură neobișnuită, iar ființa se găsește în situația de a face față unei vini despre care nu știe de unde a apărut și ce finalitate are.

În poeme ca *Gravitația dispăruse* universul e atât de absurd, încât devine lipsit de orice fundament, lege sau firesc, iar lucrurile încep să cadă în sus:

"Și toate căderile ar fi fost în jos
Și toate înălțările ar fi venit de la sine
Dar nimeni n-avea curaj să se mai desprindă
De copacul de care se ține"[3].

Poezia nu mai este neapărat interesată de ea însăși, cât e preocupată de mesaj. Interesantă este și orientarea textelor către un receptor colectiv, care dă senzația de obiectivitate sau descriptivitate în poezie. Singurul reper pe care-l regăsim în aceste poeme este acela al ochiului care observă și comentează istoria. De asemenea, față de etapele de creație anterioare, vom regăsi acum un număr mai mare de arte poetice.

Un grad mai mare de conștiință a eului creator asupra cuvintelor și asupra statutului său transpare de data aceasta. În plus, el are și conștiința faptul că destinul său este de a transmite un mesaj spre ieșirea colectivității din amorțire, destin care, se dovedește a primi un răspuns tragic, întrucât nu se va împlini niciodată. În locul cuvintelor care ar trebui să ducă lumea înspre o finalitate, se așterne o tăcere absurdă.

Imaginea Babilonului o regăsim în acest grotesc care vine din tăcerea impusă de rostirea repetitivă a acelorași cuvinte:

"Vorbeam din nou cu toții aceeași limbă
Spuneam același lucru, vreau să zic
Iar el se uita liniștit cum strigam cât puteam același cuvânt
Care nu însemna absolut nimic"[4].

Drama acestor poeme reiese din absența individualității. Perspectiva asupra oamenilor care nu acționează și, deci, nu există, se amplifică în *Urcarea muntelui*. Dacă în volumul anterior regăseam ipostaza persecutorului, de data aceasta figura centrală al poemelor va fi autoritatea oarbă. Interesant este faptul că niciodată în aceste poeme ale scriitoarei șaizeciste chipul autorității nu reușește să iasă dintr-o anumită ambiguitate.

Penultimul volum al Ilenei Mălăncioiu începe cu un poem cinic. Ironia din celelalte cărți ale poetei se transformă deja din primele versuri într-un soi de nihilism. Nicăieri în celelalte volume nu regăseam într-atât de multă revoltă. Cu toate acestea, nu mai avem de-a face cu revolta lui Iov, regăsită în volumul *Ardere de tot*. Acum vom regăsi eul în ipostaza revoltatului Sisif, care își poartă povara, însă nu acceptând-o, ci visând că o poartă ca un erou. Cu cât contextul devine tot mai sufocant, cu atât eul își întărește crezul:

[2]*Ibidem*, p. 86.
[3]*Ibidem*, p. 89.
[4]*Ibidem*, p. 56.

"Oricum o să fie bine
Vine o vreme când totul e bine
Dar eu mă încăpățânez să cred
Că încă nu e vremea"[5].

Întreg acest poem este centrat pe ideea de tranzitare a unui timp uman, lipsit de greutate. Dacă în *Pasărea tăiată* tranziția era dificilă, aici ea este de dorit și este chiar grăbită. În *Linia vieții* timpul este grăbit pentru a ajunge în nicăieri, întrucât nihilismul devine esență a fiecărui cuvânt. Toată poezia din acest volum și din *Urcarea muntelui* se hrănește din acest nihilism.

Dincolo de obsesia traversării anotimpurilor, muntele devine element esențial, regăsit aproape în fiecare poem. Muntele este uneori asociat sau chiar asimilat eului, pe când alteori el este un element care măsoară distanța sau depărtarea de ideal.

Semne ale salvării nu mai există aici. Singura modalitate de evadare este aceea de a încerca traversarea muntelui, care presupune și asumarea depășirii unei distanțe: "în creierul meu sta muntele spre care priveam/ Răsturnat, chircit, îngropat"[6]. Unele dintre poeme sunt adresări către o colectivitate anonimă, iar urcarea muntelui ar putea fi o chemare la regăsirea individualității:

"Cine ar putea urca astăzi muntele
Ar intra în cumplitul mister
ca în propria lui grădină"[7].

O altă poezie surprinde muntele ca pe un element ce oferă perspective și posibilități de salvare:

"Cât de senini erau munții ieri
Cu toate nuanțele toamnei pe ei
(...) Și frunze roșii cădeau peste mine
Aduse de pe munți de vântul orizontal"[8].

Dacă în primele poeme eul reușea să se salveze apelând la sacru ori la forța sa psihică, acum și această posibilitate de salvare se risipește. Trupul este acela care dictează inspirația scrisului, poezia Ilenei Mălăncioiu nefiind departe de poezia lui Arghezi din *Flori de mucigai*:

"Nu mă mai vizitează nici un înger
Creierul meu e din ce în ce mai pustiu
O fisură ascunsă crește pe zi ce trece
În peretele celulei cu care scriu"[9].

Un poem ca *Muntele înfipt în cer* pune în evidență incapacitatea omului de a distinge planurile realității. Nu numai adevărul este chestionat în aceste poezii, ci și ierarhiile și realitatea însăși. Nu mai există fundament uman sau rațiune care să asigure fundament lumii. Nu numai că trecerea într-un dincolo este imposibilă, ci deruta este atât de mare, încât planurile realității se confundă. Dacă în lirica de început ființa încerca să creeze sentimentul de consubstanțialitate, aici lumea *de dincolo* invadează și se integrează forțat, înlocuind-o pe cealaltă:

"Muntele înfipt în cer ca sub un pod

[5] *Ibidem*, p. 5.
[6] *Ibidem*, p. 27.
[7] *Ibidem*, p. 33.
[8] *Ibidem*, p. 79.
[9] Idem, *Urcarea muntelui*, Editura Litera, București, 1992, p. 99.

Podul se clatină sub paşii grei
Ai sufletelor care trec în cadenţă
Noi ne scăldăm în apa tulbure de sub ei.

Nimeni nu mai poate să ajungă la mal"[10].

Ceea ce se mai petrece în acest ultim volum este trecerea de la viziune (religioasă ori mitică) la vederea unei lumi stăpânite de orbire. Regăsim mai multe ipostaze ale orbirii în *Urcarea muntelui*, care, la rândul lor alcătuiesc un mit al omului orb. În primul rând orbirea este asociată somnului, letargiei.

Atunci când nici prezentul, simbolizat de verticalitatea muntelui, nici memoria nu mai au pretenţia de a fi etaloane pentru adevăr, singurul sprijin rămâne visul. Care, la rândul său, devine un coşmar acceptat cu seninătate:

"Dormeam lângă-acel munte ce nu mai e urcat
Şi toţi visam deodată acelaşi vis urât
În care cineva ne-a coborât
Tocmai acolo unde eram cu adevărat"[11].

Două ipostaze pot fi identificate în poemul acesta – cea a victimei, simbolizate de mulţimea lipsită de individualitate, dar nu o victimă lipsită de vină, întrucât, aşa cum susţine şi în eseurile din *Vina tragică*, lipsa acţiunii nu îl face pe om mai puţin vinovat, şi cea a călăului, care, asemeni unei maşinării kafkiene, aplică legea morală lipsit de umanitate. Ultimul sâmbure de umanitate rămâne de găsit în vis:

"Dormeam lângă acel munte ca lâng-un paradis
Pierdut, în care lumea aceasta vinovată
Nu mai putea s-ajungă pe jos ca altădată
Şi încerca să urce pe sforile din vis"[12].

Poemul *Marea speranţă* reia aceeaşi imagine. Doar că vocea eului vorbeşte în numele unei întregi societăţi, al cărei adevăr încearcă să-l transforme într-unul încă viabil. Eul încetează a mai fi vizionar, timpul, de asemenea, iese din mit, devine din ce în ce mai apăsător. Contemplaţia se transformă în necesitate de a acţiona:

"A trecut şi anul acesta şi nu s-a întâmplat nimic
Poate că-n iarna asta care n-a trecut încă (...)
Eu nu trăiesc în turnul de fileş; eu trăiesc
Într-un oraş în care toată lumea
De la un timp visează mereu acelaşi vis
Din ce în ce mai des"[13].

Nici un alt volum al Ilenei Mălăncioiu nu conţine într-atât de multe arte poetice ca *Urcarea muntelui*. De fapt, există o ecuaţie care traversează întreaga carte: poetul, întrebându-se despre utilitatea poeziei şi posibilităţile de salvare pe care le mai poate ea oferi într-o istorie tot mai întunecată.

1. Horodincă, Georgeta, *Studii literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

[10] *Ibidem*, p. 50.
[11] Ileana Mălăncioiu, *Urcarea muntelui*, Editura Litera, Bucureşti, 1992, p. 52.
[12] *Ibidem*
[13] *Ibidem*, p. 89.

2. Mălăncioiu, Ileana, *Linia vieții*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
3. Mălăncioiu, Ileana, *Urcarea muntelui*, Editura Albatros, București, 1985.
4. Mălăncioiu, Ileana, *Urcarea muntelui*, ediție necenzurată și adăugită, Editura Litera, București, 1992.
5. Moldoveanu, Daniela, *Poezia confesivă*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
6. Pop, Ion, *Recapitulări*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

# VIRGIL TĂNASE'S POLAR NOVELS

**Oana Maria Neicu**
**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract:Moartea care vine, pleacă și iar vine și Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim represent two novels that demonstrate that Virgil Tănase can write all kinds of novels. Literature is a continuous adventure and each new book becomes an attempt to find the impossible. He manages to write two interesting detectivistic stories that mingle oniric elements with real ones. His special writing style can be easily recognized. Virgil Tănase confesses that he had fun writing these novels calling them writings that beat about the bush. One of his characters resumes this idea saying that she would like to read something as life, but different and Virgil Tănase succeeds in creating such a novel. He nearly gives up his old literary vision, keeping the oniric technique that needs a curious reader who gets lost through symbols and motifs that describe a hallucinating world. The novels are not only detectivistic, policiers or adventure ones, they have all these features all in one.*

*Keywords: Onirism, polar novel, reality, fiction, adventure*.

*Moartea care vine, pleacă și iar vine* și *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim* reprezintă două romane apărute dintr-o dorință a scriitorului de a-și depăși barierele creației ale cărei reguli le inventează adesea, deoarece literatura este o continuă aventură, după cum spunea Sorin Titel, și fiecare nouă carte devine un mod de a tatona imposibilul, o încercare de a-l cuceri. Astfel, Virgil Tănase își demonstrează atât sieși, cât și cititorilor, că poate scrie și în genul *cuminte*, care însă nu-i permite o așa largă libertate de exprimare. Cele două romane poartă amprenta deja cunoscută a scriitorului onirist, acesta mărturisind că s-a amuzat scriind două romane policiers, dar în manieră proprie, numindu-le romane polițiste care *bat câmpii.* Această idee este reluată de unul dintre personaje, Marilyn, care și-ar dori o nouă literatură polițistă unde totul să fie ca în viață, dar diferit.

Prin cele două opere, autorul continuă seria romanelor mai apropiate de definiția tradițională a speciei, ambele derulând confesiunile incredibile ale unor conștiințe chinuite și oscilante. Nu reprezintă nici genul policier propriu-zis, nu sunt nici romane de aventuri, nici de spionaj, ci câte puțin din toate, caracteristicile acestora fiind în egală măsură mimate și respinse. Procedee clasice de construcție se întrepătrund cu formule de poetică narativă specifice onirismului, creând o fantă spre *irealitatea imediată.* Ideea obișnuită a epicului de suspans – câteva manuscrise (dosare sau caiete) aparținând eroilor narațiunii, transmise autorului – se scurge într-o cvasi-realitate onirică prin alunecările succesive în oniric ale întâmplărilor, dar mai ales ale trăirilor. Qui-pro-quo-urile, răsturnările de situații sau rezolvările neașteptate ale tensiunilor par a conduce narațiunea pe traiectoria realismului, dar lectura dovedește poetica anti-realistă a romanelor, nu verosimilul fiind obiectivul autorului, ci suprarealitatea din *miezul realului*. Șarja, prezență permanentă în cele două romane, țintește ori editurile, ori societatea, ori realitatea, accentuând răsturnarea valorilor din lumea aflată *sub vremi,* iar ironia și umorul sunt la loc de cinste.

Firul epic se deapănă în jurul unor perspective diverse, narațiunea se întrețese cu pagini de jurnal, mărturii, întrospecții, scrisori, ca niște oglinzi îndreptate când spre trecut, când spre prezent, când spre viitor. Toate acestea sunt, în viziunea scriitorului, tertipuri folosite de creatorul-artist, care stabilește regulile unui joc numit literatură. Autorul folosește

trei tehnici scripturale diferite, utilizând când discursul analitic la persoana a III-a, când ambigua persoană a II-a, când discursul confesiv la persoana I, suprapuse într-o modalitate aparte, specifică prozei sale. În unele capitole, personajele iau cuvântul, devenind naratori – Icsulescu, S., interimara – se adresează direct autorului, nu celorlalte personaje, nici cititorilor, pentru ca mai apoi să cedeze acest rol autorului, care analizează, ironizează sau pur și simplu relatează acțiunile și deciziile personajelor. Vocea auctorială are adesea accente ludice sau complice, adresându-se unui potențial cititor pentru a semnala artificialitatea realității românești – ,,ca să nu vă bateți capul căutând vreun înțeles, e bine să știți de la bun început: nu e nimic de înțeles"[1]. Comentariile autorului, inserate pe tot parcursul scrierii, păstrează vie legătura dintre instanțele narative, cititorul simțindu-se aproape atât de narator (*Dar, uite, iar mă pierd*.), cât și de personaj *(Spuneți-mi ce-ați fi făcut în locul meu?)*. Prin rândurile adresate lectorului, naratorul îl învestește pe acesta în rolul de martor al celor întâmplate, sporind autenticitatea povestirii, derulată într-o realitate unde *viața e vis*.

Romanele abundă de citate, de inserții livrești, întărind teoria conform căreia textul literar se află în centrul unei rețele de texte care relaționează, dând naștere unui câmp semantic specific. O serie de alte texte se intersectează în noul text cu scopul de a-i accentua mesajul: trimiterile la filosofii greci (Platon, Aristotel, Empedocle, Socrate), la cei moderni (Sigmund Freud), la mitologia greacă (Eros, Thanatos, Ahile, războiul troian, Sisif, Acteon), la cea romană, la Biblie (inelul primit de S.). Nu lipsesc nici referiri la o serie de autori cunoscuți precum Dostoievski, *Dombroveţki dacă preferați*, Jean-Paul Sartre, Homer, Anatole France, nici citate din opere celebre – *deasupra cer de stele (Luceafărul), Desdemona! Ah! Morta! (Othello),* din celelalte opere ale autorului (*Balul de la castelul bântuit*), trimiteri la picturi arhicunoscute *Lux, calm și voluptate* al lui Henri Matisse sau la muzica lui Mahler. Unele citate sunt reformulate prin viziunea ludică a autorului, dând textelor o vervă aparte:,,Timpul trece, ireparabil, aruncând zaruri, care odată pornite, nu se mai pot întoarce cât ar fi el Rubiconul de mic și prăpădit"[2]. S. ar da și el un regat pentru o ușă, parafrazându-l pe regele Richard al III-lea al cărui destin nu ar vrea să îl urmeze, sperând poate, să aibă norocul unui aprod Purice așa cum a avut Ștefan cel Mare. Toate acestea, alături de reflecțiile și ideile autorului, dau naștere unei intertextualități pe care o putem interpreta din două perspective: cea a creatorului și a lecturilor acestuia, implicate în procesul de creație și cea a cititorului, care recreează romanele prin propria sa viziune.

Autobiografia autorului se întrevede printre rânduri, prin mărturisirile cu privire la orașul *potrivițel* de pe malul unui *mare fluviu* – Dunărea, în care s-a născut și a învățat să prețuiască frumosul, nu departe de *du-te-vino-ulpe loc* al unei mări de la care a moștenit preferința pentru statornicie. Viața din realitatea comunistă este prezentată ca fiind un dans pe care oamenii ori îl dansează cu ochii închiși, urmând orbește ritmul, ori *spală putina,* cu gândul că în altă țară e diferit și că *diferitul e mai bun,* păstrând totuși țara natală atât de *lipită de tălpi* încât oriunde s-ar afla să aibă impresia că păşesc tot pe pământul de acasă. Unul dintre personaje definește exilul într-o manieră proprie, accentuând faptul că până la urmă fiecare om este, în felul său, un exilat în această lume.

Atât *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, cât și *Moartea care vine, pleacă și iar vine,* probează afirmația scriitorului Sorin Titel, conform căuia începând de la Homer, fiecare carte are în subtext câte o călătorie. Ori că este vorba despre peregrinările eroilor prin țări și continente exotice, ori că se referă la periplul acestora prin viață, una tumultoasă, misterioasă și uneori terifiantă. Nu întâmplător l-a ales autorul pe Ulise ca fiind protagonistul unei posibile cărți scrise de Icsulescu, el însuși un rătăcitor modern. Celălalt personaj, S. din *Moartea care vine, pleacă și iar vine,* este de asemenea un pribeag, care pare

[1] Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2017, p. 7.
[2]Idem, *ibidem,* p. 196.

să reitereze traseul inițiatic al lui Harap Alb, trecând printr-o serie de probe deoarece nu ascultă de ordinele superiorilor săi, apoi intrând într-un seif întocmai ca Harap Alb în fântâna din pădure, iar mai apoi schimbându-și identitatea pentru a putea, în final, să ducă o viață nouă, diferită de cea de până atunci.

În *Moartea care vine, pleacă iar și vine* strategia discursivă ironică din *Nota pentru ediția în limba română,* așezată la începutul cărții, nu îndepărtează posibilul cititor, ci dimpotrivă, îl provoacă, îl determină să continue lectura. Cu toate că primele cuvinte sunt *Vă pierdeți vremea,* iar autorul afirmă într-un interviu că romanul nu se adresează celor care vor să progreseze în bunătate, în știință sau în inteligență, ci celor care nu doresc să devină nimic altceva decât ceea ce sunt deja – fiecare făptură omenească reprezentând un miracol în sine. De aceea, cartea se vrea a fi doar pentru aceia care consideră literatura un imbold pentru a se ,,juca de-a hoții și vardiștii nu cu făpturile de piatră ale lumii, ci cu înjghebările mult mai sprințare ale literaturii”[3]. Pentru că literatura reprezintă o *înviere,* care, folosindu-se de niște *ghilimoanțe de cerneală,* transformă lectorul în creator, într-un făuritor al unei noi lumi, proprii, *plină* și adevărată. Aceasta este bucuria cititului – bucuria celui care simte *puterea dumnezeiască* din sufletul său de re-creator. Prin urmare, doar cine caută înțelesul scrierii de față își pierde vremea, iar cine vrea să elibereze forța creatoare din sufletul său, va avea parte de fericirea celui care reclădește un univers. Aceste afirmații contrazic ideea lui Paul Georgescu conform căreia nu există bucurie mai mare decât cea a scrisului, Virgil Tănase sugerând că bucuria supremă vine prin actul lecturii, care întregește strădania scriitorului. Pentru el, a citi reprezintă o modalitate de a trăi, de a se situa în lume – credința că ceea ce s-a imaginat sau s-a gândit contează mai mult decât ceea ce s-a creat.

Dintre rândurile *Vieții misterioase și terifiante a unui ucigaș anonim* se ivește biografia lui Virgil Tănase, cel care a experimentat sentimente ale dezrădăcinării și ale eșecului în noua lui patrie, unde a trebuit să lupte pentru locul important pe care îl are azi în literatura franceză. Cunoscător al jocurilor de culise din marile edituri, autorul derulează povestea unui scriitor anonim – Icsulescu, care dorește să atragă atenția publicului cu orice preț. Și pentru că ,,literatura este o experiență limită”[4], așa cum îi mărturisește pacientului său, Traian Daia, doctorul Vasile, din romanul *Parțial color* de Sorin Preda, simțindu-se constrâns de rigorile societății consumeriste, Icsulescu recurge la măsuri extreme – crima – pentru a obține celebritatea mult visată, pe care, în final, în mod ironic, soarta i-o refuză oricum.

Cuvântul înainte trasează coordonatele lecturii, autorul afirmând că textul nu este un roman, ci o ,,culegere de documente autentice și autentificate privind viața misterioasă și terifiantă a lui Icsulescu, scriitor francez de origine incertă”[5]. Iar explicația acestei culegeri de documente este una specifică stilului scriitorului, care afirmă că romanele au devenit scrieri de succes pe vremea când distanțele lungi se parcurgeau anevoie cu trenul, dar în prezent, cititorul dintr-un TGV privește realitatea cu alți ochi și nu mai acceptă *mirajele literaturii,* dorind fapte *solide și adevărate.* Acesta este motivul pentru care autorul acceptă să alcătuiască, pe baza corespondenței, a foilor de agendă, a dedicațiilor pe fotografii, a unor bilete, rapoarte, adnotări, tăieturi din ziare sau încercări literare, un volum care să *mulțumească pe toată lumea,* din care crima, politicul și sexul, teme preferate ale cititorilor secolului XXI, să nu lipsească.

Aceasta este etapa în care autorul își expune cel mai bine crezul artistic. Printre rânduri transpar ideile scriitorului Virgil Tănase, atribuite lui Icsulescu, conform căruia nimic nu este mai anevoios decât scrisul, prin care se reclădește o lume, la fel cum un meșteșugar

[3]Idem, *ibidem.*
[4]Sorin Preda, *Parțial color*, Ed. Cartea românească, București, 1985, p.132.
[5] Virgil Tănase, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2016, p. 10.

încearcă să cuprindă în mărgelele de scoici *necuprinsul* mării. Chiar dacă literaturii, acestei *îndeletniciri artizanale,* îi lipsește melodia cuvintelor rostite, ea are menirea de a individualiza cititorul, de a-l ajuta să se cunoască pe sine însuși. Nu narațiunea reprezintă partea cea mai importantă a literaturii, nici învățăturile ce s-ar putea desprinde dintre rânduri, ci latura nevăzută a acesteia prin care cititorul își asumă și trăiește o poveste care nu este a lui. De aceea, dacă un scriitor reușește ,,să extragă un boț de carne din gloata care reacționează ca glodul și acesta începe să simtă că este aberant în ordinea cosmică"[6], înseamnă că și-a atins scopul unui (re)creator de viață și de vieți.

Epilogul aduce ultimele lămuriri cu privire la tragicul destin al ucigașului anonim, cuprinzând comentarii ale naratorului – *Icsulescu a fost un erou al timpului său*, dar în final și-a pierdut mințile, precum și ultima scrisoare adresată de acesta editurii, din cuprinsul căreia se naște celebritatea atât de mult dorită, dar și telegrama care certifică, în mod ironic, faima în sfârșit recunoscută. Dar cu ce preț?

Din toate aceste elemente, ce pot părea, la o primă lectură disparate, Virgil Tănase reușește să creeze texte compacte, cu o densitate epică specifică lui. O multitudine de amănunte verosimile îmbracă o serie de situații improbabile, dând un *efect de real întregii narațiuni.* Ironia, satira, umorul, lirismul, originalitatea dau cărților un stil aparte, stilul lui Virgil Tănase, scriitorul care a găsit celebritatea fără să o caute, care a refuzat să danseze orbește după *muzica* comunistă și care a îndrăznit să se opună dictaturii încă din țară.

## BIBLIOGRAPHY


- Tănase, Virgil, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016
- Tănase, Virgil, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2017.
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. II, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*,, Editura Paralela 45, 1998.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza.*, editura Fundației Pro, 2003.
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Studiu critic, Editura Minerva, București, 1979.
- Bako, Alina, *Virgil Tănase și pușculița cu vise*, în ,,Caiete critice", nr. 10 (312), 2013.
- Cârjan, Dan, *În marginea literaturii,* în ,,Observator cultural", nr. 473, mai 2009.
- Chișu, Lucian, *Agonie fără extaz* în ,,Caiete critice", nr. 10 (312), 2013.
- Comănescu, Ileana, *Repere ale parabolei*, ,,Caiete critice", nr. 10-12, 1993.
- Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism și realism*, ,,Cultura literară", nr. 450, 12 decembrie 2013.


[6] Virgil Tănase, *Scrisori despre literatură și teatru*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2013, p. 42.

# *AN OUTLOOK ON THE EVOLUTION OF THE EPIC HERO FROM ANCIENT TO EARLY MODERN TIMES*

**Corina Sandiuc**
**Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța**

*Abstract:Epic poems are comprehensive cultural visions, which attempt to answer vital questions related to social, religious, moral and historical aspects of a particular moment of civilization. Thus, epic heroes are the representatives of a particular culture. For the Greeks, at least until the rise of philosophy, Homer's epics were the source of the knowledge that mattered most, and in the characters of Ulysses and Achilles, in their adventures and in the line of their destiny, the infinite trajectory of the human being was reflected. For the Romans, Virgil provided the quintessence of the Roman way of life through a brave and virtuous hero, who also gave us the prototype of the runaway. The late medieval culture is depicted in the Divine Comedy, where Dante celebrated a Christian humanist hero. Later on, in the Renaissance, Marlowe laid the foundation for the modern hero – torn between good and evil, trapped in an existential loophole.*

*Keywords: classical epic, epic hero, medieval culture, modern hero*

**The hero in classical epic**

Aristotle was the first to make important comments on the epic and the epic hero in his treaties *The Poetics* and *The Nicomachean Etics*. According to the Greek philosopher, the epic is „that poetic imitation which is narrative in form and employs a single meter, the plot manifestly ought, as in a tragedy, to be constructed on dramatic principles. It should have for its subject a single action, whole and complete, with a beginning, middle and an end. It will thus resemble an organism in all its unity."[1] In the final chapter of the *Poetics*, Aristotle compares tragedy and epic, stressing the superiority of the former in terms of a more cumbrous structure. Although tragedy is considered by Aristotle to achieve its mimetic goal more effectively than the epic does, his fundamental theoretical stipulations about the essential nature of the hero apply to both genres of literature.

The tragedy as well as the epic should represent „characters of higher type" (Poetics, Part V), that is "noble" or "morally good" agents as opposed to the "ignoble" or "morally defective", characters represented in comedy. The concept of "tragic hero" is closely linked to that of "catharsis" or the intellectual pleasure derived from the "purgation of emotions such as pity and fear" (Poetics, Part VI). Aristotle connects the effective evocation of pity and fear to the nature of "hamartia", the tragic mistake or fault, attributed to the protagonist. Pity and fear arise only when someone who is very much like ourselves, that is, neither outstandingly virtuous, nor deeply flawed, falls into misfortune not because of wickedness but because of an error.

An example from classical epic to best illustrate this theory is Homer's hero, Hector. He is a pious man, a good soldier, yet not too virtuous to be a tragic figure by Aristotle's standards. He is fighting on the wrong side, for Paris' misdeeds, but that is not his fault; he is simply doing his duty in defending his people. His tragic mistake is his refusal to listen to Polydamas' advice, which would indicate a shortcoming in his moral character: over-confidence and recklessness. He is not a bad man, but he is not entirely free from blame either.

Homer is very often given as evidence to support Aristotle's views, he is the "earliest and sufficient model,"[2] while the *Iliad* and the *Odyssey* are the "supreme" creations. Furthermore, the Nicomachean Ethics also validated the characters offered by the Homeric poems.[3] In his study of the character of human beings, Aristotle situated the "virtues" and the "vices" in a series of paradigms carrying absolute value. Applying this view to Homer's characters, one can easily notice that the

[1] Aristotle, Poetics, Part XXIII.
[2] Aristotle, Part VII.
[3]Thomson, 1955, p.87.

Homeric hero has a predominant feature that distinguishes him from all the rest of the world. Therefore, beyond the "character", this kind of literature – the classical epic – concentrated on the archetype. The individual is seen as part of a community, a living paradigm in the centre of nature and in the destiny's core."[4] Thus, in the characters of Ulysses and Achilles, in their adventures and in the line of their destiny, the infinite trajectory of the human being was reflected. Achilles is the hero of physical strength, representative of a young Greece, burning with the most sublime passions such as pride, anger, and a craving for revenge. Ulysses, on the other hand, is the hero of wisdom, the reflection of a mature Greece that settled down her ambitions, replacing them with reflection and a more cautious spirit.

Of the Homeric protagonists, Ulysses is, in many ways, the most complex and well-rounded personality. He is a pilgrim hero, a traveler searching for knowledge. He conquers it all, and becomes such a great heroic figure mainly because of his wisdom and because of his philomathy, an unquenchable thirst for knowledge and for experiencing different cultures, which can be understood as a quest into one's inner dimension. His existence comes into shape in this equilibrium between adventure and reflection, fearlessness and prudence. It is this feature of Ulysses' character that brings him close to the medieval and Renaissance heroes.

The *Odyssey* fascinates by the way the hero's independence alternates with the gods' will and fate's whims. Sometimes it is impossible to distinguish between the hero's personal actions and heaven's unpredictable intervention. The Homeric protagonist is an integrating element of destiny. His inner rhythm conforms not so much to an inner coherence as to a perspective of powers that transcend and guide him through all sorts of interference. As Salvatore Battaglia stresses, the human will and the divine predisposition are totally interwoven in Homer's masterpiece, united in such a close connection like "two spheres completing each other and at times competing against each other."[5] Even though the divine influence is so intimately woven into the hero's actions that he seems devoid of personality and determination, he is not, however, a simple marionette into the hands the almighty gods. At times, the Homeric hero has the power to revolt against fate's injustices and to rise above his condition.

Consequently, the gods play an important part in the cast of Homer's poems. They are attributed human qualities and passions as if they were nothing but mere characters. Each god was the incarnation of a specific attribute, all the various attributes combines representing different substances of all things created as well as their causes. The greatest difficulties of the terrestrial life are debated in the superior councils from above, between gods divided in parties: some adepts of the Greeks, some fervent admirers of the Trojans.

Considering this, it is sometimes hard to distinguish between heroic and antiheroic features in Homer's epics; this seems to be more a matter of historical and social convention than a paradigm. For instance, in both Homer's *Iliad* and the *Odyssey*, the hero is often describes as being cunning and resourceful: Odysseus' standout strengths are his willingness and his ability to lay waste to an entire city. In fact, the only skills that he seems to possess are also the "virtues" that make him such a widely admired figure: these are the skills of a liar, a cheat and a master manipulator. As far as Achilles, the hero of the *Iliad* is concerned, he also has an anti-heroic trait, specific for that heroic age: he is resentful, merciless and violent. These ideal men typically embody the attributes esteemed at the time, suited for the harsh conditions of the millennia past.

The „quintessence of the classical hero" is thought by some critics to be Vergil's Aeneas.[6] Vergil takes his character from the *Iliad*, too, thus giving him a prestige warranty. In Homer's poem, Aeneas appears in a very favorable light: he is brave, wise, loved by the gods, a survivor of the Trojan War. In addition, Vergil bestows on his protagonist a universal dimension by giving him a more complex structure and a more vivid inner perspective. Considering the providential aspect of his destiny, his religious piety and he spiritual transition he experiences, Aeneas is very much like the Christian personality, in the sense that he is a stoic, and like all stoics he has to go through a probation period.

[4] Battaglia, 1976, p. 102.
[5] Battaglia, 1976, p. 9.
[6] Gutu, 1976, p. 155.

Compared to Homer's Ulysses, who embodies the biological man, Aeneas personifies the moral being. If Ulysses' journey is more an adventure than a spiritual quest, Aeneas accomplishes an ethical and religious itinerary. Ulysses' trials remain distinct from him, whereas what happens to Aeneas is internally solved. His encounters have nothing of that legendary curiosity of Ulysses' travels; the connection the *Aeneid* establishes with reality is in all cases based on a consciousness fact. From a heroic point of view, Aeneas is the anti-thesis of Homer's protagonists, mainly because he is heroic as a prototype of the runaway; he runs away from a destroyed community. His existential process is an anticipation of the Christian psychology as he is not meant to return home, instead his parable ends with a new beginning.

**The hero in the Middle Ages**

For the Greeks, Homer's poems had the function of transposing history into myth. For the ages to come, they have long illustrated the most vigorous confession of an archaic culture, the most complete repertoire of a human reality, an inventory of individuals, experiences and destinies of universal significance. In the Medieval period, Dante proposed a destiny of Ulysses type, but not entirely corresponding to the ancient hero's original moral structure. His Ulysses is not allowed the return home, nor is he bestowed with the serene death of Homer's Ulysses, but is refined through a Christian consciousness directed towards humanism and the Renaissance.

Therefore, the *Divine Comedy*'s Ulysses is very distinct from the antique hero. He undergoes a literary and existential metamorphosis marking the distance between two distinct and opposed aesthetic conceptions: the classic and the early modern one. This is relevant of the way in which a classical myth can invert its real meaning and gain completely new ones. As Battaglia stated, Homer's protagonist is a „hero of life", an integrated part of nature, while Dante's character is „an intellectual hero" sacrificing himself for the passion for knowledge which transcends him.[7] The Homeric Ulysses reconciles man to his existence and death, as opposed to the character of the *Inferno* that alienates and destroys him.

The Christian medieval tradition will design an infinitely more complex spiritual heroic model. This type of character is not so much a hero as he is a witness. Following this tradition, the hero is an illustration of faith, tending to become a living allegory just like Dante in his *Divine Comedy*. Dante is a hero and a mediator, an individual character who reflects in his journey the experience of all humankind. He undertakes a journey of healing and learning by witnessing the punishments of the great sinners (*Inferno*), the struggles of the repentant sinners to purge themselves (*Purgatorio*), and the moral lesson of the saved ones (*Paradiso*). Dante is a homo viator, a pilgrim among pilgrims; he understands and shares their memories of the past and their longings for the future. This unique and specific experience completes the itinerant hero's consciousness and edifies a Christian person.

In opposition to the Christian view, the most authentic value attributed to the Classics was the hero's placidity interpreted as a sign of some spiritually stagnant but mobile existence, for example, the hero of the *Odyssey* wastes the most vital part of his life as if all his adventures were nothing but a mere parenthesis to his existence. On the contrary, the Christian consciousness will not be able to conceive a single moment of existence without an inner metamorphosis. Consequently, it takes Dante only a week's pilgrimage to become a newborn man. Author and character, Dante identifies himself with humanity, he wants to be the man in his essence. He is the one who, after learning from his experience, transmits his knowledge to all people.

The metamorphosis undergone by the Christian medieval personality as opposed to the classical hero is considerable. The hero of the medieval epic does not have to be in any way outstanding in order to be invested with a profound inner essence; he evolves spiritually, being mainly focused on the moulding of the interior person, edifying himself through a never-ending process. Moreover, the person in the Christian sense is individual; therefore, each character is distinct from the other characters. Although essentially unique, the various characters of the *Divine Comedy* are unified under one common and unitary perspective in a process of identification attached to the human condition they all share. Furthermore, the late Middle Ages designed the hero as a microcosm

[7] Battaglia, 1976, p. 16.

reflecting the macrocosm, such as „a grain of sand cast away in the vast sea of existence"[8], who has to accomplish a providential destiny.

In his work, Dante embraced a universal content in which all the aspects of the Middle Ages find their expression, and in which the entire Antiquity is contained. The result of this fusion is the cast of the *Commedia*, which is a composite of the pagan models and the Christian representatives. Dante's mediation is completed by the confessions of a series of exemplary characters, each having experienced their own significant episode of life. The various mythological, historical and contemporary personalities he meets on his journey are representative of a symbolic virtue of the world beyond the grave, written avowedly with the object of converting a corrupt society to righteousness. This suits Aristotle's advice that all literary work should carry a moral lesson.

Beginning with Dante's masterpiece, the idea of „God" as epic hero, undergoes an important evolution; he is neither the Christian divinity, nor the petty, human-like pagan gods. As A. Balaci put it, „Dante's God is more a metaphysical entity than the Christian divinity from the Bible."[9] To stress this idea comes the fact that Dante deifies Beatrice making her the symbol of his belief, combining in her all the religious, scientific an poetic data. Unlike the pagan gods, the God of the *Divine Comedy* is no longer a concrete physical presence, but an absence. What the characters feel with great intensity is their distance from God. The Paradiso, for example, is not just a mystical experience but a process of enlightenment that mirrors the internal psychological drama of the ever-increasing desire. The desire for God becomes in the Paradiso the pilgrim's fundamental impulse.

Nina Façon noticed that, beyond its profound meanings, the *Divine Comedy* is the „dramatization of the medieval Christian theology."[10] The primordial theological truth the poet communicates through his figurative journey is mankind's craving for what is good thus stressing the poignant necessity that it should be delivered from evil. The Divine Will is omnipresent as sole object of beatitude because nothing, save God alone, is capable of satisfying man. Dante's ascent to paradise is a constant intellectual and emotional challenge a struggle to reach beyond, for God's desirability lies in his transcendence. His power of attraction in His distance and His absence. This sense of separation and exile characterizes the character's ascent transforming it into a pilgrimage towards the heavenly home.

In his *Divine Comedy*, Dante is adept at drawing from both Christian and pagan sources and integrating them in such a way that they reinforce one another. Subsequently, Dante's poem highlights the importance of the Bible as a source of inspiration in medieval times. The Middle Ages are ages of faith that regarded the Christian sources as vessels of truth and the Bible as being essential for the understanding of many of the moral and spiritual values. Education frequently revolved around Bible study; therefore, many of the writings done at that time contain Biblical allusions.

Among the Biblical archetypes emerging from the Middle Ages and continuing their way to the modern times one can mention the journey, the Fall, the quest, the battle between Good and Evil, and so on. The journey sends a hero in search of some truth or information necessary to restore fertility to the kingdom as is found in The Canterbury Tales. The Fall describes a descent from a higher to a lower state of being, experience involving a defilement and loss of innocence and bliss, as will appear in Milton's Paradise Lost. The quest motif describes the search for some talisman which, when found and brought back will restore fertility to a wasted land, as in Galahad's search for the Holy Grail. There are also many important themes, concepts and symbols based upon Biblical literature: temptation/sin, forgiveness/redemption, obedience/punishment, angels/devils, forbidden knowledge, value of suffering, etc.

The life of the Judeo-Christian hero is clearly divided into a series of well-marked adventures which strongly suggest a ritualistic pattern. For example, the devil incarnates the character who offers worldly goods, fame or knowledge to the protagonist in exchange for the possession of his soul; the woman figure, Eve or the Virgin Mary incarnates the Platonic Ideal and the source of inspiration, while the protagonist is usually an illustrious Biblical figure, such as Joseph, Moses, Elijah and Jesus Christ.

[8] Battaglia, 1976, p. 29.
[9] Balaci, 1984, p. 22.
[10] Nina Facon, 1969, p. 94.

**The Renaissance and early-modern hero**

From Dante's character and the Christian personality, we move forward in time to the Renaissance, the period of the revival of pagan literature (Greek and Latin) and the rebirth of philosophy, when faith is highly challenged. Here we find Faustus, a character who undermines the precepts of good and evil, virtue and vice, but who is nevertheless similar in spirit to the heroes of antique mold, Ulysses, Aeneas and Dante, by the goal they all strive to achieve, the quest for knowledge and supreme happiness.

The story of Faustus, the hero touched by the spirit of Renaissance curiosity and a craving for knowledge, had circulated in Europe in archaic morality plays long before Marlowe wrote it down in *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. The play helped seal its important place in Western mythology, a place confirmed by Johann von Goethe's classic rendition of the story. These liturgical plays were comedies for they ended happily, illustrating the redeeming love of God in a world of man-made chaos. In Marlowe's morality play, God is remote, his love does not redeem Faust, and the drama does not settle Faust's questions. This dramatizes the modern tragic view of the universe in which the tragic hero „goes out no craven sinner but violently, speaking the rage and despair of all mankind who would undo the past."[11] The centuries afterwards, Goethe takes Faustus and turns him into a dual figure striving towards a different kind of goal: a moment lived so intensely that it is worth eternity.

Like all the other heroes mentioned before, Faustus also takes a journey into life, but in his journey he has as a guide the devil, thus negating what for the other heroes was sacred: the divinity, and implicitly, man's temporal nature and its limitations. Faustus is the anti-hero who „sets himself up as a god".[12] He no longer tries to submit to the divine will as Dante did, he is a scientist aspiring to be god because of his fascination with the exercise of power. In addition, the conventional epic heroes were traditionally men of war endowed with exquisite military skills, having conquest and glory as their motivations, while the Faustian hero rebels in search of an abstract ideal: power in its absolute and spiritual sense.

Like Milton's Satan, he exhibits pride rejecting faith, the only one who, by Christian standards, could answer his cosmological questions. Faustus represents a period of development of the human personality following the classical hero who was the representative of mankind, and the medieval hero tormented by all that afflicted the human soul. From this point of view, actions do not have an absolute value. In his eyes, the search for knowledge is good in its own right, and it need not be directed toward human needs or have an absolute value. He selfishly seeks power and sensual satisfaction, not as means of service to God or his fellows but as an end in themselves. He alienates himself from mankind, society and the world.

It is in this very aspect regarding man's unquenchable thirst for knowledge in order to achieve limitless power that resides Faustus' modernity. For the classical hero, knowledge was a virtue, whereas for the Christian personality, it meant the utter and intimate understanding of the Divinity. Placed in opposition, Faustus turns his back on the Christian universe and rejects the classical world, thus being as Robert E Knoll noticed, „the first modern man."[13] Faustus is the philosophical hero by definition, who does not stand not through his psychology, but through the philosophical ideas he raises. His sufferings impress because his temptations are those of humankind. Never before Faust had the inner conflict of the human soul been better illustrated. He is the expression of the rebel who wants to break out of the conventions and restrictions of his time, such as the romantic individual who prefers to assert himself and be damned rather than to submit and be saved.

**Conclusions**

For the Greeks, Homer's poems had the function of transposing history into myth. For the ages to come, they have long illustrated the most vigorous confession of an archaic culture. Virgil's *Aeneid*, recapitulating the themes of Homer's poems, consecrated the epic as the supreme literary form of antiquity, and so it remained for Dante and for the Renascence humanists. Along with the cultures and the civilizations he was conceived in, the epic hero undergoes a substantial change in

[11] Sewall, 1959, p. 66.
[12] Knoll, 1969, p. 74.
[13] Knoll, 1969, p. 74.

both actions and heroic motivations. Therefore, in the most complete repertoire of human reality, an inventory of individuals, experiences and destinies of universal significance, the epic hero is indisputably the epitome of human development.

## BIBLIOGRAPHY

Aristotle, *Poetics*, Trans. S.H. Butcher, fourth edition, New York: St. Martin's Press, 1911: http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html (Last accessed: 20.10.2018).

Balaci, Alexandru, *Sinteze umaniste*, Bucureşti: Ed. Eminescu, 1984.

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Bucureşti: Ed. Univers, 1976.

Facon, Nina, *Istoria iteraturii italiene*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969.

Guţu, George: *Publius Vergilius Maro*, Bucureşti: Ed. Univers, 1976.

Knoll, Robert E., *Christipher Marlowe,* New York: Twayne Publishers, 1969.

Sewall, Richard B, *The Vision of Tragedy*, New Haven: New Haven Press, 1959.

Thomson, J. A. K. *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics.* Penguin Classics: 1976.

# EGINALD NORBERT SCHLATTNER – THE EVOLUTION OF A NOVELIST FROM A SIMPLE MEMBER OF THE GERMAN MINORITY IN TRANSYLVANIA TO THE CULTURAL AMBASSADOR OF ROMANIA

**Elena Teodora Mihaela Săcărea (Coldea)**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract:Many of us will never be able to live and have the power to share with sincerity all the experiences of life, with good or bad, but with fantastic real capacity. This is Eginald Norbert Schlattner ... THE REAL MAN.*
*On the beautiful day of September 13, 1933, in Arad, the Schlattner family is blessed by God by the birth of a son, Eginald Norbert Schlattner.*
*Eginald Norbert Schlattner spent his adolescence in Făgăraș, a small town in the southern Carpathians, the water city being the emblem of the city, the wonderful city having a cultural diversity and a multitude of cohabiting ethnicities living in great harmony and understanding: Romanians , Hungarians, Saxons, Gypsies, Armenians, Greeks, Jews. There is the Greek street and lutheran street, the monastery of the Hungarians, the Evangelical school, the Radu Negru High School, a town where everybody spoke three languages.*
*On January 24, 2002, he was named Romania's "Cultural Ambassador", and in 2003, the President of Austria awarded the Cross of Honor for Literature and Art, 1st Grade - litteris et artibus.*

*Keywords:Eginald Norbert Schlattner, multiculturality, childhood, German minority, Cultural Ambassador*

Multiculturalitatea lumii este un fapt cunoscut și profund conștientizat în zilele noastre. Problematizările pe marginea acestui subiect se leagă înainte de toate de discrepanța profundă pe care o găsim între realitatea etnoculturală a lumii, pe de o parte, și aranjarea ei din punct de vedere etnopolitic, pe de altă parte. De-a lungul istoriei, diferitele tipuri de comunități etnoculturale s-au încadrat în condiții foarte diferite în comunitățile politice și cadrele statale existente, ceea ce determină într-o bună măsură situația lor actuală, natura problemelor cu care se confruntă, și, nu în ultimul rând, strategia etnopolitică pentru care optează, relația pe care vor s-o întrețină cu națiunile majoritare. Ceea ce își propune multiculturalismul este ajutarea comunităților în susținerea culturilor lor diferite. Acest lucru nu înseamnă că multiculturalismul se opune schimbării.

Multiculturalismul recunoaște că schimbarea în lumea contemporană este inevitabilă, deci scopul acestei politici nu este conservarea culturilor în starea lor inițială. Multiculturalismul izvorăște din dorința de reușită a membrilor societății, iar această reușită depinde de respectul și înflorirea grupurilor culturale ale indivizilor. Multiculturalismul pretinde respect și apreciere din partea grupurilor pentru alte culturi din societate, pretinde toleranța unei comunități față de cealaltă comunitate, și, în același timp pretinde dreptul individului de a părăsi propriul grup cultural sau refuzul acestuia.

Unul dintre romancierii secolului XX, pentru care multiculturalitatea a fost „starea lui de a fi", este Eginald Norbert Schlattner, care prin opera și întreaga sa activitate, iese din tiparele unui simplu reprezentant al literaturii germane din Transilvania.

Biografia unui om ”frumos” trebuie înfățișată celorlalți asemenea lui, cu prezentarea realității vieții trăite.

Și viața a fost trăită...

Mulți dintre noi nu vom reuși niciodată să trăim și să avem puterea de a împărtăși și celorlalți cu profundă sinceritate toate experiențele de viață, cu bune sau cu rele, dar cu o capacitate fantastică de real. Acesta e Eginald Norbert Schlattner...OMUL.

În frumoasa zi de 13 septembrie a anului 1933, la marginea Banatului, în Arad, familia Schlattner este binecuvântată de către Dumnezeu prin nașterea unui fiu, Eginald Norbert Schlattner.

Amintirile autorului legate de frumoasa copilărie o includ și moașa șvabă a familiei, pe numele Jutko Baumann, despre care povestește cu o mare căldură în glas și vădită emoție. Anii emblematici ai copilăriei i-a petrecut Szentkeresztbanya, Vlăhița, partea estică a Transilvaniei, locuită din străvechi timpuri de către secui. Acolo a învățat ungurește, ambii părinți vorbeau perfect limba maghiară și doar la școală a învățat limba română.

Eginald Norbert Schlattner și-a petrecut adolescența în Făgăraș, un oraș mic din sudul Carpaților, cetatea de pe apă fiind emblema orașului, minunatul oraș având o diversitate culturală și o multitudine de etnii conlocuitoare care conviețuiau într-o foarte bună armonie și înțelegere: români, unguri, sași, țigani, armeni, greci, evrei. Exista strada grecilor și strada lutherană, mănăstirea ungurilor, școala evanghelică, Liceul Radu Negru, oraș în care fiecare vorbea trei limbi.

În 13 ianuarie 1945, luna siberică foarte rece, toate femeile apte de muncă între 18-30 de ani, și bărbații între 17-45 ani au fost deportați în lagărele din Siberia la muncă. La ordinul generalilor lui Stalin, au fost deportați în jur de 70.000 de minoritari germani.

Printre persoanele deportate se numără și tatăl autorului, Felix Schlattner (născut în 1899 în Avrig-decedat în 1976 în Făgăraș) cu toate că depășise vârsta. Abuzurile deportării sunt numeroase. A fost deportată chiar și fiica preotului de 16 ani, Alice Hienz, fiica preotului evanghelic din Nou(de Roșia). Mulți germani s-au ascuns. Alții au înghețat în vagoanele de transport animale în cele două săptămâni cât dura călătoria. Numai în Donetz au fost descărcați viii și morții. Acasă au mai rămas bătrânii și copiii.

În anul 1948, după ce guvernul de la Moscova a obligat regele să abdice, nu doar etnicii germani au ajuns în atenția lor în război: românii, ungurii, sârbii, evreii. Apoi au urmat deportările. Firma tatălui său a dat faliment, situația financiară a familiei Schlattner fiind una bună. Tatăl său asigura bunul trai al familiei fiind comerciant priceput. Dar acum, au ajuns peste noapte săraci. Familia a fost evacuată din casa mare în care locuiau în luna noiembrie 1948. Mama sa a suferit enorm, refuzând vehement părăsirea casei cu cei patru copii și să se mute în lagăr, pe care îl considera total nelocuibil. La acea vreme autorul avea 15 ani, fratele acestuia , Kurt Felix 12 ani, Uwe Dietmar 9 ani iar sora , Elke Gertrud 6 ani. Evacuarea din locuință a fost brutală și amintirea este vie în mintea autorului. ”Pentru început au aruncat fața de masă cu cina pe fereastră, apoi a urmat mobila și jucăriile. Sora mea își aduna jucăriile plângând din bălți”[1] . S-au retras într-un depozit mare de beton. Pentru a se încălzi, copiii mergeau în fiecare seară cu rolele prin camera aia mare de beton. Duceau zilnic o luptă pentru supraviețuire. Părinții încercau din răsputeri să le ofere ce aveau nevoie și chiar dacă aveau prin grija părinților ce să manânce, își aduce aminte ca de multe ori simțeau frigul crunt și chiar dacă în camera în care locuiau erau înghesuiți, părinții au avut grija ca fiecare sa aivă patul lui. Se simțeau excluși și amenințați. Trăiau cu frică în fiecare zi și asta foarte mulți ani. Are vie în memorie amintirea verilor petrecute muncind la țărani în agricultură sau la animale, și erau destul de bine plătiți. În timpul liceului, Eginald Norbert Schlattner ajuta

[1] Fragment din convorbirea dintre mine și Eginald Norbert Schlattner , Casa parohială Rothberg (Roșia) 12 octombrie 2017.

financiar familia dând ore de matematică. A studiat în trei gimnazii diferite: Liceul Brukental din Sibiu (în limba germană, înființat în anul 1386), Liceul Radu Negru din Făgăraș (în limba română, înființat în 1919) și Școala Honterus (liceul mixt german) în Brașov. Ca adolescent avea o fixație asupra studiului aprofundat după Mitul lui Rosenberg a secolului XX, ținând cartea ascunsă în pivniță.

Era ateu convins și un mare adept al lui Nietzsche, de Anticrist, Feuerbach, Schoppenhouer, se pierdea în Spengler ”*Untergang des Abendlandes*”[2] și suferea la etica lui Kant unde ”Das gute sich in den Schwanz beißt”[3]. În cele din urmă și-a revenit. În fața unei clădiri biblice de 50.000 de ani rebelitatea unui tânăr de 19 ani nu conta. Decanul încercase un fel de exorcizare zilnică a lui. ”Dar dracu nu se lăsa alungat”[4] așa cum spune autorul. În cele din urmă a ajuns cu o nevroză compulsivă la psihiatrie. A suportat două luni de tratament cu electroșocuri și inducere în comă cu insulină și a supraviețuit curei. Până la urmă a fost adus pe drumul cel bun. Protopopul Friedrich Müller a dat verdictul presimțind parcă de intențiile de a evada din spital ale tânărului Eginald Norbert Schlattner.

În acea perioadă apropierea de episcopul Alfred Herrmann l-a ajutat să privească cu alți ochi comunismul, ca model al unei omeniri libere. Prima dată fără Dumnezeu ”Dar Dumnezeu nu se lasă alungat”[5]. Își amintește cu mare drag de un proverb învățat de la bunica lui în adolescență ”Toate lacrimile nu le poți șterge, șterge una.”[6] În mâinile ridicate și deschise a unei femei picură o lacrimă neagră. Era prea puțin! El voia să toate lacrimile să le poată șterge. Sub îndrumarea episcopului Alfred Herrmann , ”roten Bischof” (episcopul roșu) reieșea: ”niciun copil nu rabdă foame, niciun om nu plânge”, acum era decis să nu calce nicio lacrimă care curge, ambiționându-se să le șteargă, toate. Îi este profund recunoscător episcopului, care i-a rămas alături pană la moartea lui. Apoi i-au rămas alături: Friedrich Engels, I.V.Stalin, Mao Zedong, Jawaharlal Nehru, Anna Seghers: ”*Die Toten bleiben jung*”[7], Leonhard Frank: ”*Links wo das Herz ist”*[8], Mihail Scholochow:”*Der stille Don*”[9] , Alexei Tolstoi: ”*Der Leidensweg*”[10].

Eginald Norbert Schlattner a susținut baccalaureatul în anul 1952, la Liceul Mixt German din orașul Stalin, azi Brașov, instituție de învățământ succesoare a prestigiosului Liceu Honterus din Brașov (fondat în anul 1544).

În perioada anilor 1952-1953 a studiat teologia evanghelică la Cluj Napoca, la secția de studiu în limba germană. Dar a fost exmatriculat pe motive de nesupunere. În toamna anului 1953 a fost pentru scurt timp student la Matematică la Universitatea de Stat din Cluj Napoca. Pentru notele bune din liceu a fost admis la universitate fără examen de admitere. După un semestru de ”matematică pură” s-a transferat la Hidrologie. Visul său din copilărie de a deveni ”inginer al apelor” era pe cale să i se îndeplinească. După 9 semestre a fost exmatriculat și de aici. De ce? Pentru că în 28 decembrie 1957, cu 6 luni înainte de examenul de licență la hidrologie, a fost arestat chiar din incinta universității din Cluj. În fiecare zi era tot mai convins că își va găsi liniștea dacă se înscrie în Partidul Comunist Român. În momentul arestării , documentele ce intenționa să le depună pentru înscrierea în partid i-au fost gasit în geanta care o avea asupra lui. În timpul anchetei, a fost întrebat de câteva ori

[2]Trad. în limba romană ”*Declinul Occidentului*”.
[3]Trad.în limba română ”*Binele se învârte în cerc*”.
[4] Fragment din convorbirea dintre mine și Eginald Norbert Schlattner , Casa parohială Rothberg (Roșia) 25 ianuarie 2018.
[5]*Ibidem.*
[6]*Ibidem.*
[7]Trad.în limba română ”Morții rămân tineri”.
[8]Trad. în limba română ”În stânga, unde este inima”.
[9]Trad.în limba română ”Donul liniștit”.
[10]Trad.în limba română ”Drumul suferinței”.

dacă chiar intenționa să se înscrie sau era o glumă. A trece de partea comuniștilor era considerat la acea vreme că erai trădător de țară și de popor.

La începutul lunii decembrie 1957 semnase la București contractul pentru publicarea volumului ODEM cu Editura de Stat pentru Literatură și Știință "ca autor tânăr și promițător". Mai rău a fost că tocmai încheiase un tratament psihiatric foarte dur de două săptămâni cu insulină, chiar înaintea arestării. După-masa petrecută în pivnița Securității din Cluj a fost foarte grea iar apoi a fost condus în Brașov legat la ambele picioare , alături de Michael Sporier, cu ochelari de tablă pe ochi. Au urmat doi ani de cercetare în aceași celulă (celula 26), $7m^2$ , o celulă așezată spre nord, fără raze de soare, fără toaletă, toate necesitățile fiziologice trebuia să și le facă la comandă, după un program strict, supravegheat de două ori pe zi, conduși fiind cu ochelari de tablă oriunde erau duși, nicio ieșire în curte, îi mulțumeau doar lui Dumnezeu pentru încă o zi în care s-au trezit și doar clopotele de la Biserica Neagră le mai dădea speranță și doar autosugestia "Că cei 7 $m^2$ sunt toată libertatea mea. Fă ceva acolo! Și a făcut... Disciplină intelectuală după un orar bine stabilit, matematică, poezii și mii de pași numărați "[11] l-au făcut să supraviețuiască. Era o perioadă în care arestările în serie continuau iar pentru el audierile erau obsesive și chinuitoare "Noi știm tot, dar vrem să știm mai mult!"[12] erau vorbele anchetatorilor. Recunoaște însă că nu a fost torturat fizic ci a fost ținut în somn artificial timp de două săptămâni și ocazional primea în celulă ziare politice.

În 5 mai 1958 a fost dus pentru prima dată la audieri iar acestea au continuat timp de patru luni chinuitoare, după care, ajuns la capătul puterilor s-a decis să depună mărturie. A răspuns la întrebările anchetatorilor aducând argumente reale fără a incrimina oameni nevinovați, fără a spune lucruri neadevărate despre cei despre care era întrebat. Asta e liniștea sufletească pe care o are, că nu a mințit să se salveze, că a spus doar ceea ce a știut. Cu toate că ar fi putut să se simtă sufletește eliberat făcând asta, sufletul încă , și după atâta timp îi plange și regretă acest fapt...că a spus ceea știa și nimic mai mult. Totuși simțea că a căzut și din dragostea lui Dumnezeu...și asta îl durea și durerea încă o simte în adâncul sufletului. Emil Cioran obișnuia să spună : "Fiecare cuvânt este un cuvânt în plus." Propoziția în sine este nu are sens, este un nonsens. Dar potrivit pentru securitate unde fiecare cuvânt era un cuvânt prea mult. Oricine poate observa că în fiecare act de a vorbi este o linie roșie, unde următorul cuvânt, un cuvânt în plus este. Alegerea pe atunci rămăsese așa:era o alegere etnică, o alegere la limită, o ultimă încercare de a acționa când totul părea pierdut, nimic de salvat. În ziua de 15 septembrie 1959, se afla deja în arest de 20 de luni, a fost dus să depună mărturie în procesul celor 5 scriitori sași:Wolf von Aichelburg, Hans Bergel, Andreas Birkner, Georg Scherg, Harald Siegmund, el fiind unul dintre martorii acuzării, singurul adus la proces din detenție.

Ulterior, în noiembrie 1959 în cadrul Procesul scriitorilor germani de la Brașov, Eginald Norbert Schlattner a fost condamnat la 2 ani de temniță , eliberat la o lună de la finalizarea procesului, confiscându-i-se toate lucrurile valoroase (ceas, bicicletă, cărți scumpe, un costum foarte scump) , ridicarea tuturor drepturilor civile pentru un an precum și plata a 300 lei pentru cheltuieli de judecată. Martorii acuzării au fost doi foarte buni prieteni ai autorului: Horst Depner și Carl Fritz Dendorfer, care la rândul lor au fost condamnați la muncă silnică pe viață, iar acuzația era de trădarea statului. Pentru 6 dintre tinerii acuzați, judecătorul a cerut condamnarea prin decapitare. Fratele autorului, Kurtfelix, a fost condamnat (în cadrul Procesului Biserica Neagră) deoarece nu a declarat nimic și a fost deportat în lagărul de muncă Peridrava, lângă Delta Dunării, unde din cauza condițiilor existente și a bătăilor primite a fost pe punctul de a-și pierde viața.

[11] Fragment din convorbirea dintre mine și Eginald Norbert Schlattner , Casa parohială Rothberg (Roșia) 25 martie 2018.
[12] *Ibidem.*

De la eliberarea lui Eginald Norbert Schlattner, în anul 1960 acesta a descoperit manifestarea asupra sineși a unui nou fenomen denumit ”disonanță cognitivă”. Asfel printr-o analiză interioară extrem de amănunțită a aflat că fiecare de cele mai multe ori, rămâne cu o părere formată la început, indiferent de mulțimea de argumente apărute care o pot schimba. Acuzațiile de trădare precum și eticheta falsă pusă lui Eginald Norbert Schlattner ca fiind ”TRĂDĂTORUL” au lasat o amprentă adâncă în inima autorului, iar peste ani au fost adevarate campanii de defăimare a acestuia, campanii care au dus la dezvoltarea unei uri iraționale. A primit numeroase scrisori de amenințare de moarte. Romancierului îi place să spună că aceste amenințări cu moartea erau scrise pe un ton politicos, demostrându-i astfel că Dumnezeu nu le-a întunecat pe deplin conștiința celor care le-au scris: ”V-am ales sfârșitul să vă fie unul dureros! O să vă omorâm!” Dar harul divin l-a îndrumat să urmeze îndemnul creștin : ”trebuie să avem răbdare cu dușmanii...” crezând cu tărie ca Dumnezeu le va arăta la un moment dat că au greșit.

În anul 1973 și-a reluat studiile teologige la Sibiu (Episcopia Bisericii Evanghelice de Confesiune Augustană) abandonâdu-și meseria de inginer. În octombrie 1978 este repartizat ca preot la Roșia și Nou (între 1978-2000) și mai apoi la Vurpăr. Ca urmare a exodului în masă a populației de naționalitate germană, în anii 1990-1991 , aceste comune, cândva impunatoare, au decăzut. Roșia/Rothberg are în prezent patru enoriași evanghelici sași, cu vârste cuprinse între 70 și 84 de ani.

În perioada 1990-1999 a fost redactorul Buletinului oficial al Episcopiei Evanghelice (LKI).

De mai bine de 27 de ani, din 1991, este preot misionar de penitenciar pentru deținuții evanghelici sași și totodată și a cetățenilor din Germania , respectiv Austria, deținuți în penitenciare din Romania. Se îngrijește ca duhovnic și de deținuți de alte confesiuni, care îl cheamă pentru a primi consolare duhovnicească.

”Biserica noastră evanghelică săsească s-a redus pe întreg teritoriul României la sub 11.000 de suflete (în anul 1930 erau 300.000), vârsta medie a enoriașilor fiind de 60 ani. Iar acești bătrâni nu constituie un rezervor de energie criminală, deci cei care mă așteaptă în penitenciare sunt cu precădere de etnie română, maghiară sau rromă.[13]

În 24 ianuarie 2002 a fost numit ”Ambasador cultural” al României, iar în anul 2003, președintele Austriei i-a decernat Crucea de Onoare pentru Literatură și Artă, clasa I – litteris et artibus.

”Când vine cineva în parohie, indiferent de confesiune, limbă sau culoare, pot conta pe o ușă deschisă și primitoare, pe o ureche ascultătoare și o inimă binevoitoare, și de cele mai multe ori, pe o mână darnică și generoasă. Așa am decis din octombrie 1978, când am fost numit preot evanghelic la Roșia, și dezideratul a rămas valabil până astăzi.”[14]

Eginald Norbert Schlattner a ”îmbogățit” și viața obștei din Roșia. Primește vizitatorii de weekend. Vin cu sutele, cu autocarele, au numit asta „turism literar”. Îi invită în salonul lui, îi servește cu cafea și cozonac, le arată casa, construită în două etape, una veche de o jumătate de mileniu, alta de vreo 300 de ani, le arată pendula care merge de 200 de ani fără întrerupere. Le spune cât de special e locul, Transilvania, România, ce e cu el aici. Tinerii se uită la el, poate cred că e învechit, dar pe drum gândul le fuge tot înapoi:” E tare bătrânul!”[15]

Scriitorul sas profită de pe urma acestui pelerinaj la el, unde mulți vin ca la ultimul mohican. Scoțienii au venit să vadă cum dispare un popor, poporul de sași al lui Eginald. Apoi a venit o suedeză care-i citise romanele, Annette Wicken. E pedagogă de meserie. A

[13] Fragment din convorbirea purtată între mine și romancierul Eginald Norbert Schlatter în data de 2 martie 2018 la Casa parohială din Roșia, județul Sibiu.
[14] *Ibidem.*
[15] Replica unui tânăr de 27 de ani (Roland Müller) membru al unui grup de turiști austrieci aflați în vizită la Biserica Evanghelică din Roșia, 13 noiembrie 2017.

dus-o la plimbare prin Roșia, de jos, unde stau rromii și la sfârșit l-a întrebat: ea cu ce să ajute? Eginald i-a spus: ai putea să faci o școală? Și suedeza a făcut-o. E o școală Waldorf pentru rromi, are încălzire centrală, săli moderne, bucătărie și dușuri. Copiii se roagă să fie lăsaţi să și doarmă acolo. După școală, Annette și mai mulţi prieteni ai ei, împreună cu sătenii, au ridicat o clădire pentru grădiniţă. Are parchet, încălzire prin podea, dormitoare, sală de mese și în total, vreo 110-120 de locuri. Au și profesori instruiţi la București.

Și cum toată lumea care discută cu el are aceași curiozitate: de ce nu a emigrat și el în Germania împreună cu cei 90% din obștea săsească? El dă un răsuns foarte simplu: ”Aici mă știe bunul Dumnezeu după nume și aici Dumnezeul nostru mă vrea! Aici! Și aici sunt oameni de suflet, care au nevoie de mine, iar unii dintre ei mă iubesc! Aici, în vechiul sat săsesc Mons Rubens, Rothberg, Veresmart, Roșia mi-am ales locul de veci cu doleanța să fiu înmormântat lângă biserica mea. Din acest loc nu mă clintesc. Așa să îmi ajute Dumnezeu!”[16]

## BIBLIOGRAPHY

1.TĂTAR, Octavian, Constituirea identităţii regionale. Geneza transilvanismului, Alba Iulia, 2009.

2. GÜNDISCH, Gustav, Patriciatul din Sibiu în evul mediu, în Transilvania și saşii ardeleni în istoriografie, Editura Hora&AKSL, Sibiu, 2001.

3. Fragmente din convorbiri purtate între mine și autorul Eginald Norbert Schlattner la Parohia din Roșia, județul Sibiu, în datele : 12.10.2017, 13.11.2017, 25.01.2018, 2.03.2018, 25.03.2018, 2.08.2018.

[16] Fragment din convorbirea purtată între mine și romancierul Eginald Norbert Schlatter în data de 2 martie 2018 la Casa parohială din Roșia, județul Sibiu.

# THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF MARTA PETREU

**Carmen Vasilca**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract:The poetry of Marta Petreu was imposed itself through a poetics of contrasts, reconfiguration of the symbolic zone of the world according to inner principles. Water appears as an element that separates and dissolves, as a symbol of inconsistency and perishability of forms, but also as a symbol of the irreversibility of time.*
*Her volumes, Apocalipsa după Marta or Asta nu e viața mea, contain lyrical confessions in which the aquatic is a supplier of adjacent symbols, images and signs. In fact, in the writer's creation, various levels of the aquatic theme are observed, levels symbolizing the principle of good and evil, with contradictory forms of expression and contradictions, expression of consciousness and subconscious.*
*We also notice a series of images of the theory of reflexivity, of existential drama, of devastating poetic states, rituals, motifs and symbols of the aquatic poetic imaginary – all viewed under various forms of manifestation: rain, dew, tear, snow, sinking waters; symbolic seas, static aquatic and dynamic aquatic, time regression, flight, game, dream*

*Keywords: imagination, aquatic, existence, lamentation, symbol*

Marta Petreu este o reprezentantă de seamă a liricii contemporane. Tributară unui extaz existențial propriu, poeta reinterpretează în manieră proprie și în același timp și dintr-o perspectivă unică, toată mitologia cosmogonică, focusându-și atenția asupra elementelor primordiale: apă, aer, foc și pământ. Este observabilă o atitudine realistă care îi permite să valorifice elementele care simbolizează fie energia vieții, fie sunt simbol al perisabilului sau regresiunii și disoluției.

Scriitoarea are o poezie originală, a cărei valoare specifică trebuie cercetată. Textele sale conțin idei care ne dirijează receptarea înspre teme literare recurente, motive construite astfel încât să reprezinte entități cu existență proprie toate fiind rezultatul unui îndelung demers al abstractizării imediatului.

Universul poetic studiat conține o abordare particulară a unor teme fundamentale, atitudini majore, izvorâte dintr-o viziune filozofică, care i-au permis autoarei să le individualizeze și să le confere o dinamică aparte, să personifice tot ceea ce este inert în universul înconjurător. Temele predilecte ale creației:moartea, viața, natura, apa, focul, omul, timpul, ilustrează o gamă variată de sentimente și idei, prin explorarea apolinică și dionisiacă a zonelor celor mai profunde ale conștientului sau ale subconștientului. Relația dintre poetă și mediul în care trăiește poate să fie concepută ca un ansamblu de reprezentări ale concretului. Această relaționare este posibilă doar prin medierea „reprezentărilor imaginare" care realizează legătura dintre umanitate și lume.[1]

Opera poetei, prin raportare la viziunea lui Gaëtan Picon despre opera literară, poate să fie privită ca o transcendere a limitelor, plonjare în atemporalitate și aspațialitate, fapt care îi permite scriitoarei să-și anuleze limitele și să se manifeste în plenitudinea capacităților sale de imaginație. Doar astfel opera literară este reflectarea unui „elan de nestăvilit"[2] al forțelor

[1] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, București, Editura Polirom, 2006, p.244
[2]Gaetan Picon, *Introducere la o estetica a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, în românește de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1973, p.17

interioare, al sensibilității pure, nealterate. Astfel, în poeziile sale observăm manifestarea plenară a eului creator revelat.[3] Actul de creație, dar și produsul finit al acestuia, creația, este un amalgam de forțe dionisiace raportate la lumea exterioară, pe care scriitorul încearcă să le ordoneze după legi ale judecății și ale sensibilității sale: „o atitudine globală a personalității creatoare față de un dezechilibru sau conflict sufletesc, care revelează problemele esențiale ale existenței și care nu poate fi rezolvat altfel decât printr-o activitate creatoare".[4]

Textele poetice ale Martei Petreu, fie că se ,,subordonează unui mecanism anarhetipic „recurent"[5] înțeles ca „formă deschisă, prelungibilă, continuabilă"[6] fie că se supun unui tipar arhetipal înțeles ca „un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare"[7] care „implică prezența unui principiu de închidere, de finitudine și de completitudine…schelet organizator - admite dezvoltări imprevizibile, dar aceasta în limitele unei toleranțe care garantează coerența întregului"[8] ilustrează aspecte ale mitului asimilate într-o construcție modificabilă care înglobează gesturi, semne, arhetipuri și simboluri.

Scriitoarea Marta Petreu a inserat în creația sa semnele poetice din câmpul semantic acvatic în jurul unor nuclee cum ar fi apa primordială, apa morții, apa stătătoare, apa curgătoare, surprinzând apa în ipostaze spirituale și materiale care conferă unicitate expresiei artistice.

Apa este în literatura română o a prezență greu de ignorat. Ea apare ca ipostază a ploii, lacrimilor, burniței, gheții, ceții sau ninsorii. Opera lirică a poetei este marcată de ipostaza căderii verticale a apei. Este conturată imaginea apocaliptică a înecului umanității văzut ca materializare a unei temeri ontologice. Figurile de stil insolite sunt rezultatul imaginației materiale a apei, prin reflectarea în plan artistic cu ajutorul semnelor redate sinestezic (imagini vizuale, cromatice, auditive, cinetice, olfactive etc) care conturează nivelul de expresivitate și potențialul actului imaginativ specific creației. Elementul acvatic este evident în simboluri precum în mare, apă caldă sau rece, primitoare, proaspătă ori respingătoare, tulbure, furtuni, valuri mari, ploi torențiale, fântâni și plânset, este însoțit de epitete, metafore acvatice, laitmotive care reflectă prezența apei ca element constitutiv și recurent.

Poezia Martei Petreu s-a impus printr-o poetică a contrastelor, de reconfigurare a zonei simbolice a lumii după principii interioare. Apa apare ca element care separă și dizolvă, ca simbol al inconstanței și al perisabilității formelor, dar și al ireversibilității timpului, prin valorificarea ideii schopenhaueriene. Am constatat o dinamică aparte a simbolisticii acvaticului raportată la dimensiunea filozofică a existenței, la condiția autohtonă a ființei, cu o orientare spre tradițional, spre decupaje clare din zona unui imaginar ancorat în valoare.

Sunt identificabile în creațiile poetice ale Martei Petreu o serie de imagini ale teoriei reflexivității, ale dramei existențiale, ale stărilor poetice devastatoare, ale ritualurilor, motivelor și simbolurilor imaginarului poetic acvatic– privit sub diverse forme de manifestare.

Volumul *Asta nu e viața mea* conține confesiuni lirice în care acvaticul este un furnizor de simboluri adiacente, de imagini și semne, ilustrând metaforic iluzoriul existențial. Din poemele acestui volum se desprind imagini apocaliptice, sordide, de vid existențial, de abis în care este proiectat eul, iar elementul acvatic este prezent prin simboluri diferite: valul, marea, talazul, zăpada, ninsoarea, plânsul, ceața, fântâna, lichidul amniotic, norii, ploaia,

[3]Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetica dinamică*, traducere din franceză de Cristina Rusu, Studiu introductiv de Marian Papahagi, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 140
[4]*Ibidem*, p. 85
[5] Corin Braga, *op. cit.*, p.252
[6]*Ibibem*, p.278
[7]*Ibibem*, p.278
[8] *Ibidem*, p.278

mările simbolice, acvaticul static şi acvaticul dinamic, regresiunea în timp, apele potopitoare, jocul, oniricul etc.

*Apele primordiale*

Simbolul acvatic prezent în versurile:„Lângă trunchiul celui mai înalt copac/ ţi-ai lipit urechea de coastele mele:/ascultă/ mi-ai spus/ cum urcă seva de dedesubt prin trunchiuri până-n nori/Mie-mi creşteau la iuţeală frunze roşii şi rădăcini/ adventive/înfipte în tine/Erai surâzător erai înalt ca un zeu care vine aici din când/ în când/să umble pe pământ cu picioarele goale/Ascultă cum circulă sângele prin noi – mi-ai spus/ ţinându-mă strâns:/vertical/ ca ploaia/ ca seva prin ulmi/ ca fumul dacă jertfa e bine primită/Iar eu mi-am pus limba pe pielea ta de aur străvechi/ şi-am ascultat" (*Circuitul apei în natură*) sugerează absența oricăror limite de timp și spațiu și posibilitatea eului de a comunica cu tot universul. Iubirea înseamnă cunoaștere, iar sentimentele eului poetic nu rămân doar pentru sine ci se revarsă asupra lumii întregi preluând resorturile interioare ale ancestralului. Simbolul ploii, al sevei, al sângelui reprezintă pretexte pentru evidențierea unei atitudini reflexive.

Un sentiment de vulnerabilitate este transmis prin versurile: „Urcă pământul în mine ca mânia în creier/Se spune – dar eu nu cred – că stelele sună în cer ca/ sarea în lacrimi/E toamnă. Dimineţile-s roşii şi pe frunze-i rugină/Cât văd cu ochii nu e nici o făptură nici măcar o oglindă/Dacă strig îmi răspunde ecoul/ Nu-i nimeni/ e bine/ şi pământul urcă în mine ca noroiul într-un vulcan noroios/ Mânia. Urâtul. Veninul. Mările verzi ale spaimei/Bea şi paharul acesta – îmi spun pipăindu-mi orbeşte/ conturul/unde-au mers celelalte treacă şi asta/Mamă. Lichidul amniotic al spaimei de unde-am ieşit/ la noi se moare de tânăr într-o baltă de sânge/Altfel dragostea mea e o toamnă bogată/ ceaţa se-ntinde pe lume ca untul pe pâine/şi e umed/eu sunt fericită şi bine/În acest peisaj gloduros nu mai e nimeni/ Nimic de nimic nu mă leagă/stau sub cerul de piatră ca un muc de ţigară sub cismă/ dacă strig/ cândva târziu mi se-ntoarce ecoul/ascultă ascultă/ sunt numai eu şi cu mine/ şi urcă în mine pământul" (*Ascultă*). Simbol al materiei primare, împreună cu celelalte elemente originare, apa este simbolul din care iau ființă și sfârșesc, prin regresiune, toate formele.[9]

Fântâna este, în general, un simbol bivalent care sugerează prezența morții, dar și posibilitatea regenerării, însă în creația scriitoarei, prin asociere cu simbolul cetii, este sugerată imaginea unui univers aflat în regresiune. Ceața/bezna, ipostaziere a acvaticului, amestec de aer, apă și lumină ilustrează o perioadă de tranziție între două stări, ea poate preceda unele revelații importante ale ființei[10]: „Ceaţă. Soarele e - o amintire apoasă/Stăm pe fundul căldării şi ţinem pe umeri o ceaţă groasă/ ca smântâna/şi albă/Bâjbâim străini sub un cer de beton/ şi ca nisipul prin sită cădem în fântâna cealaltă/între timp ceasul din cer îşi mişcă bricele prin tot ce-i viu/ e coasa ce taie iarba/ în batjocură bate la fix aceeaşi oră rea ca ceasul meu/Ceaţa e albă/ grasă ca slănina/soarele a devenit o amintire apoasă/Iar eu cad ca nisipul într-o clepsidră întoarsă cu mâna/Şi e ceaţă şi-o lumină apoasă şi-un timp rău ca în lumea de-apoi" (*Ceața*). Astfel, imaginea estompată a luminii – ambiguitatea cunoașterii – asociată cu imaginea unei căderi, într-un univers dominat de obsesii și spaime, evidențiază prezența elementului acvatic distrugător de materie și provocator de disperare.

*Mările potopitoare*

Cuvintele simbol: râul, apele, fluviul, nuferii, marea sugerează prezența apei ca principiu cosmic de dezintegrare a eului. Perspectiva *timpului bun* care se lasă așteptat concentrează o încărcătură emoțională puternică, o atmosferă care prevestește mosrtea, sfârșitul și disoluția materiei: „Nu mai aştept nu mai visez cu ochii deschişi/Ceasul stă-n trup/Eu îl ţin cum aş ţine un fluviu în palmele făcute căuş/ şi-l ascult cum sare măsura cum icneşte/Scurt ca funia spânzuratului se face firul de sânge/ tors din caier ca un fir de cânepă/

[9]Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p 13
[10]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, (A-D), București, EdituraArtemis, 1995, p. 278-279

lângă leagăn de ursitoare cu mâna/ Pe pajiştile mele de mentă/tot mai scurtă este funia care priponeşte calul alb de/ ţăruş/Nu mai aştept timpul cel bun/ nu mai visez cu ochii deschişi/ nu mai umblu desculţă pe lună/ nu mai lunec cu pânzele-ntinse pe largele ape/ nu mai am aripi lungi transparente de libelulă buimacă/ nu mai umblu pe pământ ca printr-un sat înverzit de/ câmpie/nu chem nori/să-mi lingă ca o iapă zahăr cubic din palmă/ nu adulmec grâul în pârg/ nu ascult pitpalacul/şi-n zori nu mai stau răsucită-n cearceafuri/ ca o şerpoaică sătulă între nuferi/ citind în oglindă ce-mi scrie pe frunte/ Ceasul stă-n trup/ Eu încerc să-l conţin/cum aş încerca să astup cu palmele un fluviu la vărsarea/ în mare" (*La vărsarea în mare*)

Printr-un joc al formei şi al imaginii, fără a impune o tonaliate impersonală, poeta aduce un omagiu elementelor primordiale făcând apel o serie de simboluri obiective asupra cărora se pot transfera trăirile sale interioare, aspirațiile sufletului său, dar şi ale omului, în general. Eul poetic se află în deplină consonanță cu ritmurile impuse de universul teluric şi de toate elementele constitutive ale acestuia, aşa cum reise din poezia *Noiembrie:*„Desculţă cum se cuvine am intrat încă o dată în marea/ întunecată/şi plină de peşti/Tu vrei să înţelegi tot ce priveşti/Noiembrie cu aur deasupra noastră/ Muntele şi oraşul ne conţin ca o tigaie/ pusă pe gura vulcanului stins/Ce simţi tu eu nu ştiu/Îţi văd zâmbetul luminându-te de dinăuntru ca o feştilă în/ felinar/Lumina asta nu-i pentru mine/ la sclipirea ei numai tu poţi citi/ telegrama ce tocmai ţi-a sosit din trecut/dintr-o altă viaţă/ una din care eu lipsesc/ Ceva – poate specia poate alt mister – te aspiră ca pe/ mine marea/ Ştiu că frigul şi funinginea murdăresc lucrurile/În capul meu/un castel îşi lasă şi îşi ridică punţile/ ca un pian clapele/Singură şi neîncălţată cum lipăi pe mare/ în clipa asta mă suspectez că poate şi eu cânt/ ca un bărbat singur bărbierindu-se în oglindă".

În unele versuri apare, vizibil, sentimentul contopirii cu natura, renunțarea la propria individualitate specifică omului, atunci când simte iminența morții. Sentimentul morții este concluzia afectivă a iubirii de natură şi a confundării cu elementele acesteia.Natura şi femeia, iubirea şi moartea sunt înrudite. Plină de o fericire dureroasă, simțită printr-o concepție naturalistă şi panteistă.[11]: „Vorbesc acum cu tine/doar doar o să inventezi tu ceva – o păcăleală de-a/ voastră/şi-o să mă scoţi la mal şi de data asta/ că uite – fluviul meu tocmai îşi varsă mâlul în mare/ şi de acolo nu mai ai cum să mă scoţi/Eu nu sunt decât sora lui Lazăr iar tu nu eşti ăla plin de/ puteri/Cred că aveţi şi voi trucurile voastre – uneori meşteşugul/ tău nu dă greş/eu pe el mă bazam/Dar dacă nu poţi – nu-i nimic:/poate că acolo e mult mai bine/se zice că fiecare are casa lui în patru dimensiuni şi/ petecul lui de iarbă/să-şi poată aminti-n voie parcul comunal din care-a căzut/Poate adierea asta de pâine şi lapte/ nu-mi vine din amintire/ ci din marea care mi se sparge de şolduri în valuri roz/Iar delfinii care se zbenguiesc pe creastă/ nici nu-s delfini/poate că orbul cel tânăr cu care mă încrucişez uneori pe/ strada mea/nici nu e orb/ poate că tot ce văd de-o vreme încoace înseamnă ceva/ poate că totul e semn/iar îngerul care trece pe-aici şi mi se uită în ochi/suflând din trâmbiţă asupra mea/ nu cântec/ ci aur/ dens ca laserul/ e într-adevăr vestitor/poate că după o vreme mersul pe pipăite sub apă o să/ îmi placă/poate că tu din cauza valurilor vuind nici nu mă poţi/ auzi/ când strig din răsputeri după tine" (*Psalm*).

Viziunea asupra morții este un element al originalității universului poetic evocat. Există o serie de elemente care întreţin starea de ambiguitate, senzația de gol şi absență a vieții. Marea este simbol bivalent al vieții şi al morții, ca apă în mişcare simbolizează o stare intermediară între virtualități informale şi realități formale.[12]Marea separă lumea se aici şi lumea de dincolo şi împiedică împlinirea prin revelație. Trăirile interioare, aspirațiile sufletului sunt transferate asupra acestui simbol obiectiv care poate îngloba aspirațiile, dar şi eşecurile: „După aceea nu mai este nici un fel de durere nici/ întristare/îmi şoptesc/şi clasez

[11]*Modele de analize literare şi stilistice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p 187
[12]*Ibidem,* p.269

liniştită hârtii pun fişele în dosare aşez cărţile-n raft/ după aceea o să vină alte mâini şi-o să umble prin lucruri/ o să vină priviri ne-nvăţate cu atâta hârtie scrisă pe o/ singură parte/şi-o s-o pună pe foc/ după aceea totul o să se petreacă cum se cuvine/Oricum – după aceea nu mai este nici un fel de durere/ nu-ţi face griji/tot nu poţi să răscumperi nici un colţ de coală/ pe care-ai fircălit un fragment de poem/Da. O să vină regina şi-o să facă curat: peste tot/Am băgat de seamă că deodată cu iubirea dispare şi/ dorul de moarte/şi în locul lui nu apare nimic/ inima se face pietriş la marginea mării/ şi se lasă bătută val după val/După aceea o să vină mâinile altora/ şi-o să facă ordine după mine/şi în casă o să fie/ foarte curat" (*Gunoiul*)

*Ninsoarea*

O imagine eufemistică a morții, prin evidențierea dublei semnificații a ființei și a neființei, compune imaginarul poetic particular pe care îl găsim în textul *Ninsoarea*: „Ninge. Ianuarie îşi etalează puterea/Ninge viscolit peste pământ peste mare peste tot/ continental/peste memoria mea însemnată cu fierul/ ninge peste mormântul tatălui meu/Îmi amintesc o privire albastră de-a lui/ şi mă chircesc ca o râmă secţionată cu plugul/ Tata e mort/ sora şi fratele meu sunt departe/Trag de cearceaf şi m-acopăr să îmi fac singurătatea/ îngustă/Ninge ca-ntr-o amintire coaptă de vreme/ Ninge întruna cade zăpada cu tona/ ninge exact ca-n blestemele mamei".

Poeta creează o nouă realitate exterioară care dublează, de fapt, realitatea subiectivă proprie universului său interior, aceasta considerând că arta este manifestare sentimentului de solitudine, de vid existential generat de iminența morții, presupunând o anume metamorfozare a ființei sub imboldul dionisiacului:„Toamna când trupul umed scapă de moarte şi-i noapte/ şi aude milioane de şoapte vocea lucrurilor zumzetul/ lunii şi-al ţărânei/toamna când trupul meu scapă de moarte încă o data/şi eu stau şi calculez cu creionul în mână/ pe hârtie/ că asta-i a şasea oară/ gata/data următoare nu se mai întâmplă minunea/ şi-o sudoare rece mă îmbracă deodată ţâşnind din toţi/ porii/şi-o sudoare cleioasă gălbuie mă îmbracă precum balţul/ miresei în copilărie acasă/oho amintirile mele în care pătrund/da/pătrund câteodată ca un guzunoi care sapă pământul/ şi-ajunge la talpa lumii/oho temelia/dar la capătul mâinii nu aflu pe nimeni nu tata nu mama/ nu eu într-o rochie roşie de aţică/rochia mea cu zgaibe aşa-i spunea mica/dar acum la capătul mâinii nici un bărbat nici un copil/ şi iată am mai scăpat încă o data/şi asud ca un cal când trage/ căruţa încărcată cu bucate la/ deal şi asud cleios/şi miros a viu şi-a murdar şi mă bucur ca peştişorii de-o/ zi care zburdă în apa călâie/da put a sudoare/şi mi-este aşa de frică de iarnă" (*Trupul umed*)

Abilă creatoare a stărilor de spirit esențializate, poeta construiește imaginea frământărilor interioare ale omului, asupra căruia se răsfrânge tensiunea planului exterior. Atmosfera rece, ilustrare a lipsei de comunicare într-un univers în care planul existenței terestre se întrepătrunde cu cel cosmic: „Nu mai am viziuni nu mai am amintiri nici obsesii/Şi nu mă mai doare/Merg pieziş sub lumina piezişă/Deocamdată/iarna-i zmeurie şi blândă/norii spre apus au culoarea ciclamei în floare – dacă-i/ dau la o parte cu mâna/rămâne/fără soare fără lună fără aster/ impermeabil ca o foaie de tablă/ tavanul:/îl pipăi ca orbii cu buricele degetelor îl spăl ca faianţa/ din baie/îl pictez îl ling cu limba ca pe-un zahăr candel/Oho. Lumea nouă fără amintiri fără engrame a lunii/ decembrie/Nu mai am viziuni şi din gânduri nu-mi mai curge puroiul/ memoria mea nu mai zvâcneşte ca o labă ce coace:/cine o să-mi plângă morţii/ cine-o să le facă scalda/ cine/ slujbele de pomenire?/Nu mai am viziuni nu mai am amintiri nu mă mai doare/ Marea e stătută cerul e neted şi gol/ merg pieziş sub lumina piezişă/stacojie/ a lunii decembrie" (*Decembrie*)

*Concluzii*

Prin această analiză s-a încercat delimitarea și nuanțarea ipostazelor semnificative ale apei regăsite în opera scriitoarei Marta Petreu, prin identificarea specificului acestui element primordial, a modului în care determină crearea unor lumi particulare, a felului în care alternează și determină definirea textelor poetice studiate.

**BIBLIOGRAPHY**


- BACHELARD, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginația materiei.* Traducere și tabel bibliografic de Irina Mavrodin, Bucuresti, Editura Univers, 1999
- BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, București, Editura Polirom, 2006
- BURGOS, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers, 1988
- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri: Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Iaşi, Editura Polirom, 2009
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977
- DURAND, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Bucureşti, Editura Nemira, 1999
- ELIADE, Mircea, *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*. Prefaţă de Georges Dumézil. Traducere de Alexandra Beldescu. București, Editura Humanitas, 1994
- EVSEEV, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,*Timişoara, Editura Amarcord, 1994
- EVSEEV, Ivan, *Cuvânt-Simbol-Mit,* Timişoara, Editura Facla, 1983.
- KERNBACH, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978
- MANOLESCU, Nicolae, Prefață la Ileana Mălăncioiu, Linia vieții, antologie, Polirom, 1999, apud Nicolae Manolescu, Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia, Editura AULA, 2001
- PICON, Gaetan, *Introducere la o estetica a literaturii. Scriitorul şi umbra lui*, în româneste de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1973
- RUSU, Liviu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetica dinamică*, traducere din franceză de Cristina Rusu, Studiu introductiv de Marian Papahagi, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989
- SARTRE, Jean Paul, *L 'Imaginaire*, Paris, Editura Gallimard, 1940
- WUNENBERGER, Jean – Jaques, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, București, 2004, traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu

# GASTON BACHELARD AND THE POETIC IMAGINATION

**Nicoleta Elena Chira (Mîrza)**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract:The ensemble of the Bachelard work relates mainly to the genetics of a new French criticism, being related in particular to what is called thematic critique. The significant and fascinating intuitions of the literature of this important mentor of the 20th century, paradoxically coming from outside the literary field itself, are first and foremost a true model of innovative literature interpretation that succeeds in the innumerable suggestions it offers widening the horizons of the critical act and clarifying a view further. The bachelor commentary, based on a "new scientific spirit," succeeds in responding to the strained searches of French literary criticism that in this period aims to be creative. Receiving numerous adhesions at the time and being enthusiastically followed by direct or indirect disciples sensitive to his inexhaustible analysis proposals and to the fruitful programmatic indications given to the new critical imagination that is looking for another path, Gaston Bachelard even establishes the "Bachelor's School" literary criticism. But before being thematic, by practicing a compensatory style that successfully competes with the interpreted literature, sensitive to all its umbrellas and colors, its criticism is creative, including the philosophical and confessional discourse.*

*Keywords: collective unconscious, archetype, literary imagination, reverie, complex*

Ansamblul operei bachelardiene se raportează mai ales la genetica unei noi critici franceze, fiind legată în special de constituirea a ceea ce se numește critică tematică. Intuițiile semnificative și fascinante, complexitatea sensurilor, densitatea sugestivă oferite în domeniul literaturii de acest important mentor al secolului al XX-lea, venit paradoxal din afara terenului literar propriu-zis, se constituie întâi de toate într-un adevărat model de interpretare inovatoare a artei literare, izbutind lărgirea orizonturilor actului critic și propunerea unui nou cod al descifrării elementelor componente ale operelor, în fapt lămurirea unei atât de necesare vederi mai departe. Prin nenumăratele sugestii remarcabile pe care comentariul său le acordă la modul aproape poetic, prin constrângerea gândirii expansive și aparent haotice a scriitorilor studiați de a intra într-o alcătuire inteligibilă, formalizată, prin transpunerea unui lexic singular sub forma unor înlănțuiri de metafore specifice, constituind așadar pentru cititor adevărate diagrame metaforice, criticul depășește obscuritatea inițială a textului și reușește redarea unui univers spiritual într-o aranjare destinată să asigure perceperea unor structuri ale imaginației și funcționarea lor creatoare. Creațiile literare nu mai sunt lecturate ca fantezii iluzorii, neîntemeiate, ci își dezvăluie punctele lor de plecare și logica internă pe care se inserează. Criticul crede în posibilitatea de a organiza personalitățile scriitorilor analizați, ficțiunile personale ale acestora. El caută în text descoperirea unui proiect psihologic inițial care îi direcționează atent existența, devenirea, finalitatea și căruia opera îi apare ca o reflectare fidelă. Critica sa susține astfel funcția rațională, inteligentă a imaginarului considerat rădăcină temeinică a ființei, dotată cu o mare eficacitate și înzestrată cu o forță creatoare considerabilă. „Oricât de bine am fi angajați pe căile raționalismului, nu trebuie să pierdem niciodată din vedere un fundal al psihismului unde germinează imaginile"[1] afirmă

[1]Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p.5

într-un studiu din 1953, accentuând natura specifică a imaginilor.

Consacrându-se cu mare pasiune actului critic, Bachelard analizează în opera lui aşa-zicând literară mecanismele procesului de creaţie artistică prin identificarea resorturilor interioare ale scriitorilor pe fondul unor teorii precum cea psihanalitică sau cea fenomenologică. Analiza întreprinsă de el priveşte dincolo de aparenţa textului, de asocierile de imagini literare care pot părea altfel absurde sau accidentale, distingând centrii vitali din care acesta apare, temele sale autentice. Comentariul bachelardian, întemeiat pe „un nou spirit ştiinţific", reuşeşte astfel să răspundă încordatelor căutări ale criticii literare franceze într-o perioadă în care ea îşi propune să fie creatoare. Căci înainte de a fi tematică, prin profesarea unui stil compensator ce concurează cu succes literatura interpretată, sensibil la toate umbrele şi culorile degajate de aceasta, critica lui Bachelard este creatoare, incluzând în acelaşi timp şi discursul filozofic, şi discursul confesiv. Primind în epocă numeroase adeziuni, fiind revendicat cu fervoare în egală măsură de poeţi, dar şi de adepţii filozofiei şi fiind urmat într-un mod absolut entuziast de discipoli direcţi sau indirecţi sensibili la inepuizabilele sale propuneri de analiză şi la indicaţiile programatice fructuoase acordate de noua imaginaţie critică ce caută să deschidă alte drumuri de străbătut, Gaston Bachelard întemeiază chiar „şcoala bachelardiană" a critici literare.

Într-o direcţie apropiată într-o mai mare măsură de abordarea lui C. G. Jung decât de cea a lui Freud, direcţie care se relevă în analiza bachelardiană ca echivalare a universului literar cu lumea mitică, demonstrând prin acest fapt acceptarea în cultură a modului de a gândi psihanalitic, profesând în acelaşi timp eseul de tip filozofic prin care se raportează universul imaginar la categoriile esenţiale ale spiritului uman ca timpul şi spaţiul, Gaston Bachelard ajunge, prin inventarierea imaginilor literare care plasează autorii în sfera de acţiune a unor complexe psihice, la configurarea unor structuri morfologizate autorizate fie mitic, fie filozofic. El oferă în acest mod o metodologie proprie a interpretării creaţiei literare care se dovedeşte irezistibilă şi care deschide noi orientări ale criticii spre care converg alte numeroase aspiraţii ale momentului. Prima critică tematică pe care el o propune se constituie plecând de la indicarea recurenţelor tematice sesizabile în cadrul universurilor literare, permiţând chiar o adevărată plasare zodiacală a autorilor interpretaţi sub semnul rubricilor sesizate. Se poate considera deci că ea face trecerea spre un model formal important prin efectele pe care le produce al analizei literare, marcând definitiv critica literară prin revelaţiile teoretice şi metodologice ce orientează această morfologizare a creaţiilor.

Ca modalitate specifică de explorare, critica bachelardiană reuşeşte să includă sub auspiciile sale „tematismul existenţial" care exista anterior ei. Bachelardismul se aseamănă în acelaşi timp, prin anumite principii generale de analiză literară, tematismului stilistic sau morfologiei culturii, modele structuraliste care se dezvoltă în mod paralel în domeniul lingvistic sau în cel al formalizări filozofice, delimitându-se în schimb de tematismul psihanalitic care îşi va preciza propriile metode de cercetare tematică în anii postbelici şi va evolua pe o cale proprie.[2] Toate modelele de analiză ale momentului se definesc însă, explicit sa nu, la Bachelard, demonstrând că acest tematism poate fi considerat o adevărată dominantă a criticii moderne, un reper esenţial în dezvoltarea acesteia, deşi mentorul orientării nu este, paradoxal, propriu-zis un critic sau un teoretician al literaturii, ci capătă titlul de filozof al imaginaţiei pentru a fi diferenţiat de aceştia. El este interesat nu atât de specificul literaturii ca obiect de cercetare şi nici nu se apleacă asupra analizei unei opere distincte, nu se ocupă de un autor sau altul încercând să ilustreze o anumită teză, ci mai curând, ignorând literaritatea textului, se preocupă în special de psihologia creaţiei artistice punând în evidenţă o

[2]c.f. Savin Bratu, Fundamentele criticii literare moderne(I). De la Sainte-Bueve la noua critică, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p.321

inventariere, o explicitare tematică, metaforică, un simbolism dominant explicate în manieră psihanalitică prin identificarea unor complexe pe care acestea se grefează.

O operă literară este considerată de Bachelard mai ales un document care ilustrează un proces psihic pe care el îl studiază fascinat, dar nu neapărat cu ajutorul unei terminologii ferme, aspect care îl împiedică să ajungă în final la coerența unui sistem bine închegat. Critica de tip nou pe care el o conturează este marcată mai mult prin incidentale sugestii de ordin teoretic și metodologic, contradictorii uneori datorită schimbărilor totale de poziție remarcate de-a lungul activității sale, ceea ce permite mai degrabă o însumare a acestor indicații și mai puțin o alcătuire riguroasă de precepte. El descifrează și relevă prin analiză un univers imaginar determinant al fiecărui autor, o reverie autentică ce există independent de manifestarea sau nu prin intermediul textului, determinându-l în mod hotărâtor, obiectivizat cu ajutorul cuvântului. Bachelard zice „suntem creați prin reveria noastră, nu prin limbajul care ne preexistă”[3]. Bachelard acceptă însă că reveria autorului nu își găsește expresia directă într-o operă artistică, ea nu creează textul în mod nemijlocit, ci este configurată de limbaj, creată în condițiile specifice de ființare ale acestuia. Scriitura nu este deci o copie fidelă a reveriilor intime ale scriitorului traduse direct în limbaj, ci, în același timp, ea este și o creație autentică a limbajului care are facultatea esențială de a crea ființa. Bachelardismul înaintează însă îndeosebi această idee a lumii imaginare a scriitorului, lume deductibilă din cuprinsul operei și care nu trebuie confundată cu biografia lui. „„Climatul imaginar”- scria el în „l'Air et les songes” e mai determinant decât „climatul real”. O lume imaginară, existentă prin limbajul care o constituie, e populată de *teme distincte și distinctive,* în interiorul ei înseși, fără nici o raportare genetică”[4]. El prezintă în acest mod și concepția literaturii ca limbaj, ca univers creat esențial de limbaj, identificând-o chiar cu fraza sau cu cuvântul. Apărut într-un moment de răscruce al criticii de tip nou, Bachelard, mai întâi un admirabil cititor de poezie, reliefează îndeosebi rolul determinant al acestor reverii specifice în creația literară. Datorită faptului că accentuează forța de nestăvilit a imaginației și rolul ei de funcție psihică centrală, creatoare de viață și de metamorfoză cu rol absolut indispensabil în procesului plăsmuirii poemelor și al artei în general, el scoate în evidență tocmai importanța fundamentală a investigării acesteia, explorare care „fabrică sensuri în propriul lui limbaj și în limbajul pe care îl analizează”[5].

Gaston Bachelard are întâi de toate o conștiință puternică a diferențierii radicale între tărâmul imaginației literare, care posedă mijloacele ei specifice și cel al intelectualismului. Opera lui se prezintă într-un mod polarizat, cuprinzând două diviziuni importante, dar nu și opuse ca orientare. Pe de o parte există în ansamblul operei sale eseuri redactate de un filozof riguros al științei, pe de altă parte există numeroase studii despre imaginație formulate parcă de dezlănțuirea unui adevărat poet. Prima suită include lucrări precum „Noul spirit științific” (1934), „Formarea spiritului științific; contribuție la o psihanaliză a cunoașterii obiective” (1938), „Filozofia lui nu” (1940), „Raționalismul aplicat” (1949), „Materialismul rațional” (1953). Articolul științific apărut în 1938 coincide cu apariția unei lucrări semnificative cu care savantul intră în mod pregnant în atenția criticii literare și a cercurilor specializate din acest domeniu, „Psihanaliza focului” (1938). Ei i se adaugă „Lautréamont” (1939), „Apa și visele. Eseu asupra imaginației materiei” (1942), „Aerul și reveriile. Eseu asupra imaginației mișcării” (1943), „Pământul și reveriile voinței. Eseu asupra imaginației forțelor” (1948), „Pământul și reveriile repaosului. Eseu asupra imaginilor intimității” (1948), „Poetica spațiului” (1957), „Poetica reveriei” (1960), „Flacăra unei lumânări” (1962), serie celebră de eseuri care compune o direcție contrară primelor articole. Componentele operei sale, care se reduc în ultimă instanță la două priviri, una aruncată dinspre partea științei, alta aruncată

[3]*Ibidem*
[4]*Ibidem,* p.322
[5]*Ibidem,*p.318

dinspre partea literaturii, arată că între ele nu există o neapărată continuitate de idei, ci demonstrează mai degrabă preocupările diferite ale lui Gaston Bachelard, desfășurarea unei aventuri spirituale de amploare construite ca trecere permanentă între două tărâmuri contrare, în fapt ca un veritabil bilingvism al autorului. Chiar în interiorul eseurilor sale dedicate imaginației se poate constata o ruptură și chiar o polemică între o fază inițială, „psihanalitică", înlocuită cu o ulterioară și finală fază „fenomenologică" aspect care dovedește o decisivă schimbare de poziție în parcursul investigațiilor sale, dar și o autentică atitudine dialectică a filozofului în soluționarea problemelor vizate de el. Aspectul devine important mai ales când se încearcă stabilirea unui sistem coerent, a unei reducții a ideilor sale principale care să se adune împreună într-un mod armonios într-o teorie. Opera bachelardiană oferă în primul rând o desfășurare a unei literaturi bogate în sugestii generatoare de sens ale unui om meditând temeinic și nu atât o teorie în sine, mai mult sau mai puțin restrânsă.

Dubla postură afirmată neîncetat de savant în raport cu obiectul cercetării sale își are punctul de plecare într-o asemănare de principiu cu Descartes, învățatul obsedat de metodă, aspect care se întrevede în mod constant în primele sale lucrări și care se continuă și în anii în care el formulează faimoasa sa introducere din anul 1938 la „Psihanaliza focului", text ce poate fi receptat ca un alt recurs la metodă în cultura franceză. Doar acest deziderat de ordin interior poate explica de ce principalul obiectiv al filozofului științelor este în primul rând acela de a a diferenția net actul de cunoaștere obiectiv de cunoașterea literară, cunoaștere întemeiată în viziunea sa pe reverie, pe o funcție psihică esențială, naturală, generală, concepută ca mod de a fi specific ființei, și nu ca mod de a cunoaște. Reveria este considerată de el ca un derivat al inconștientului colectiv, ca o manifestare a acestuia, ca un fenomen spiritual în fața căruia conștiința are o contribuție redusă. În „Cuvânt înainte" la „Psihanaliza focului" el face o distincție aproape ostentativă: „Axele poeziei și ale științei sunt de la bun început inverse. Tot ce poate spera filozofia este ca poezia și știința să devină complementare, să le unifice ca pe două contrarii bine alcătuite. Trebuie deci să opunem spiritului poetic expansiv spiritul științific taciturn pentru care antipatia prealabilă este o precauție sfântă."[6]

Delimitarea tranșantă între ceea ce Bachelard consideră a fi doi poli diferiți ai psihicului este explicată de faptul că el este inițial interesat în eseurile sale, în calitate de filozof al științei, de raportul fundamental, esențial, dintre conștiința umană și realitate, de sensurile realului reflectate de intelect, de actele epistemologice și de rosturile acestora, de constituirea conceptelor, de obstacolelor procesului de cunoaștere, de originea erorilor, de atitudinea necesară unui filozof riguros aflat în fața unor informații furnizate de realitate. În încercarea sa de impunere corectă a primatului rațiunii, de obiectivare continuă și necesară a realului, de transformare a tuturor valorilor conștiinței în rezultate ce există obiectiv, prin supunerea lor unui proces autentic de validare, Bachelard reflectează temeinic asupra necesarelor mijloace de purificare a tuturor demersurilor unui cercetător. Strictul demers științific bachelardian sesizează confuzia care poate exista între un psihologism considerat de el inferior și acurateţea unei demonstrații, între produsă de un realism imediat, provenit din percepțiile prime ale subiectului cunoscător, convingere construită și încărcată de un puternic fond afectiv ce transmite doar o aparență a obiectului și raționalismul purificat, rectificat continuu de toate valorile psihologice false incluse în obiect. Obiectivarea impusă actului cunoașterii nu se poate atinge în viziunea sa decât pornind de la un proces necesar de desubiectivizare a raționamentului care își poate atașa cel mult temporar valorile psihologice auxiliare pe care, odată dezvăluite și inventariate, trebuie să le reducă și să le elimine în mod continuu. Numai prin depășirea unei prime desemnări a unui obiect al realității, formulate în

[6]Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p.29

virtutea unei admirații inițiale și subiective față de acesta, întemeiate în întregime pe judecăți apriorice care denaturează și numai prin captarea sistematică a erorilor enunțate de convingerea anterioară, urmată de anularea lor rând pe rând se poate dobândi validarea unei lumi a ideilor luminate într-adevăr de intelect, clarificată prin demonstrații, despovărată complet de latențe excesive, aparent obiective. „Este suficient să vorbim despre un obiect, explică Bachelard, pentru a ne crede obiectivi. Dar prin prima noastră opțiune, obiectul ne indică pe noi într-o măsură mai mare decât aceea în care îl desemnăm noi pe el, și ceea ce considerăm că reprezintă reflecțiile noastre fundamentale asupra lumii nu este adeseori decât o confidență asupra tinereții spiritului nostru. Câteodată ne mirăm în fața unui obiect ales; adunăm ipoteze și reverii; ne formăm astfel convingeri care au aparența unei științe. Dar sursa inițială este impură: evidența primă nu este un adevăr fundamental."[7]

Metoda lui Bachelard este aceea de a pune sub semnul unei precaute îndoieli multe dintre conceptele cu care se operează în mod curent în tentativa de obiectivare a unui act de cunoaștere care are nevoie de validare. Pentru a stabili în ce măsură primele judecăți despre un obiect sunt cu adevărat raționale, savantul afirmă că gândirea raționalistă trebuie să fie sprijinită întotdeauna de un spirit critic esențial care să se opună unei cunoașteri afective a obiectelor experienței, unor impresii de început care învăluie totul în prejudecată. „De fapt, precizează filozoful francez, obiectivitatea științifică nu este cu putință decât dacă s-a făcut de la început ruptura cu obiectul imediat, dacă a fost refuzată seducția primei opțiuni, dacă au fost oprite și contrazise ideile care se nasc din prima observație. Orice obiectivitate, verificată cum se cuvine, dezminte primul contact cu obiectul. Ea trebuie, în primul rând, să critice totul: senzația, bunul-simț,, însăși practica cea mai constantă, în sfârșit, etimologia, căci cuvântul, care este făcut pentru a cânta și a seduce, întâlnește rareori gândirea. Departe de a se lăsa în voia uimirii, gândirea obiectivă trebuie să fie ironică."[8] Filozoful propune o detașare a subiectului cunoscător de memoria empirică a faptelor realității care ascultă de propriile ei legi. Separarea recomandată se traduce prin eliberarea obligatorie de realitățile preștiințifice sau chiar antiștiințifice în anumite situații și construcția logică numai pe baza datelor purificate de simțuri. Eul rațional, în calea sa spre obiect, trebuie să fie determinat de o conștiință rectificatoare întemeiată pe vigilență: „Fără această vigilență răuvoitoare nu vom adopta niciodată o atitudine cu adevărat obiectivă. Dacă examinăm oameni, egali, frați, simpatia reprezintă fondul metodei. Dar în fața acestei lumi inerte care nu trăiește viața noastră, ce nu suferă de nici una dintre durerile noastre și pe care nu o exaltă nici una dintre bucuriile noastre, se impune să suprimăm orice expansiune, se impune să reducem la tăcere propria noastră persoană."[9] Demersul științific autentic se realizează deci în abordarea sa împotriva unei gândiri eronate stabilite anterior și prin mai ales prin verificarea continuă a valabilității cunoștințelor deținute despre real. În felul acesta procesul de cunoaștere se dialectizează, se deschide spre alte posibilități viitoare și se îmbogățește permanent prin căutarea intenționată a cunoștințelor care reușesc să se sustragă primelor intuiții.

Pentru configurarea acestui tip de înțelegere la care aspiră, filozoful își propune să realizeze o psihanaliză pe care o aplică, așa cum invocă și titlul eseului, unui element învăluit de numeroase mituri țesute în jurul lui, „o problemă în cadrul căreia atitudinea obiectivă nu s-a putut realiza niciodată, iar seducția primă este atât de definitivă incât poate deforma până și spiritele cele mai exacte, aducându-le întotdeauna la marca poetică, acolo unde reveriile înlocuiesc gândirea, unde poemele ascund teoremele." „Psihanaliza focului" deschide deci seria eseurilor despre imaginație. Încercarea lui Bachelard se îndreaptă acum spre evidențierea unei gândiri poetice aflate în spatele gândirii raționale. Cercetările sunt orientate spre zona unei persistențe mitice care tulbură configurarea experiențelor, dar devin, pe

[7] *Ibidem*, p. 29
[8] *Ibidem*
[9] *Ibidem*

negândite, o fascinantă călătorie în lumea mitificată a spiritului uman. Tărâmul prim al interesului său devine treptat unul secund, înlocuit cu explorarea unei cunoaşteri nemijlocite a lucrurilor, înrudită cu revelaţia sau cu iniţierea, o cunoaştere paralelă, alternativă care îşi oferă propria ei valoare. Această nouă investigaţie va înlocui condamnarea viziunii primitive, a latenţelor nonştiinţifice descoperite în modul de a vedea lumea şi transformarea ei în valorificare Prin această trecere are loc o raportare a lui Bachelard la cunoaşterea literară, la spiritul imaginar.

Schimbarea marchează o apropiere de teoria lui Jung şi contribuie la apariţia modulaţiilor atât de specifice ale discursului bachelardian. Eseul explicitează în mod sentimental şi confesiv seducţiile care deformează. Autorul alege să se lase în voia „simpatiei", reconstituind în felul acesta punctul de vedere al „omului pe gânduri", al visătorului. Psihanaliza devine un prilej de inventariere a frumuseţii valorilor psihologice pe care substanţa le poartă cu sine. Cu o enormă capacitate de poetizare, Bachelard îşi alege surse bibliografice diferite pentru a le exemplifica şi transformă psihanaliza într-o poetică a focului. Meditaţiile sale orientate de această dată asupra universului imaginar, asupra imaginii literare, asupra reveriei capătă consistenţa prin ilustrările propuse. Plecând de la o terminologie psihanalitică pe care o utilizează într-un mod personal, labil, imprecis, el caută de fapt numai puncte de sprijin în conceptele reprezentanţilor cercetării psihanalitice, procurând argumente din domeniul acestora. El împrumută de la Freud, de la Jung, de la M. Bonaparte, de la K. Abraham elementele de care are nevoie, modificând într-un mod amăgitor sensul unora dintre ele. Criticul are în vedere condiţia umană a cercetătorului, nu a unei persoane individuale. El nu se referă la inconştientul personal, la fondul refulărilor dobândite în copilăria timpurie, ci la o forţă inconştientă prezentă pretutindeni a cărei forţă de acţiune este cercetată cu interes. Profunzimile atavice ale psihicului, lanţurile impulsurilor inconştiente precum instinctul de agresiune sau antropocentrismul, universul inconştient colectiv provoacă lumini parazite de o mare frumuseţe, metafore care vorbesc încă despre o vârstă mitică a omenirii. Amintirile acesteia ies la suprafaţa şi transformă cercetătorul într-un adevărat sclav al acestora, dovedind numinozitate, hipnotizând, seducând iremediabil. Ele sunt păstrate în inconştientul colectiv în pofida progresului cunoaşterii şi dovedesc frumuseţea erorilor de judecare, erori care locuiesc de fapt în noi înşine. Demersul criticului spre imaginar clarifică raporturile existente între eul visător şi supraeu, ca instanţe ale vieţii psihice care intră într-o comunicare deschisă. El caută să investigheze spaţiile obscure, umbrite ale conştiinţei naive, ingenue pentru a arăta în ce zone acţionează reveriile marilor creatori de poezie. Bachelard stabileşte că există o zonă poetică de umbră aflată dedesuptul elaborării construcţiilor clare de idei artistice. Bachelard enumeră complexe care dovedesc faptul că poeticul înfrânge ştiinţificul: „complexul lui Prometeu", „complexul lui Empedocle", „complexul lui Novalis", „complexul lui Hoffmann", teme poetice fundamentale ale literaturii. Prin aceste complexe operele literare îşi dobândesc o unitate interioară, devenind în critica lui un criteriu de apreciere estetică.

Cunoaşterea literară poate fi echivalată în abordarea lui Bachelard cu o cunoaştere de tip afectiv care subiectivizează puternic şi într-un mod plin de fantezie sensurile realităţii. Spiritul poetic se întemeiază pe un fond afectiv, latent, inconştient, iraţional, pe o admiraţie iniţială faţă de obiectele pe care le întâlneşte, pe propriile sale convingeri interioare, neconsolidate de o raţiune anume şi realizează o expansiune considerabilă în demersul său pe care o propune ca pe o altă posibilitate de existenţă a universului. El configurează o altă înţelegere, o realitate aparentă sau alternativă a lumii exterioare, învăluită de solidele sale prejudecăţile. În opoziţie cu el, spiritul ştiinţific operează în realitatea dată oprind şi contrazicând mereu datele care apar dintr-o primă observaţie. El are nevoie, pentru a transpune fenomenele în domeniul raţionalului, de interpretare continuă şi de selecţie permanentă până să ajungă să decidă o structură, un concept care să îi permită o angajare

autentică într-un proces de cunoaștere. El parcurge un traseu dialectic pentru a informa cu adevărat despre experiențele realității. Primind, alegând și respingând mereu informațiile pe care le capătă, el interpretează și selectează plin de îndoială, valorizează permanent pentru a ajunge la noi sinteze mereu rectificate, la noi valori purificate. Sesizând toate contradicțiile unui obiect, el parcurge mereu aceleași etape, redefinind cu acuratețe obiectul iar și iar. Spiritul științific este de fapt un mare sistem interogator. Din acest punct de vedere, metafora, ca structură a poeticului, poate fi considerată o abatere și o eroare a cunoașterii, o valoare pur psihologică ce pornește dintr-o simpatie față de lucruri și care acceptă în același timp toate valorile contrare ale unui fenomen. Spiritul poetic, imaginar creează realități aparente, opțiuni ale inconștientului. Starea poetică este o stare determinată de de o gândire naivă, primitivă, neștiutoare, ingenuă, de nuanțele tuturor sentimentelor și ale tuturor simțurilor. Ea dezvăluie propriile interese și propriile complexe ale visătorului. Prin potențarea nuanțelor afective ale obiectului, contactul inițial cu acesta transpune conștiința visătorului direct în inima poeticului.

Considerațiile lui Gaston Bachelard devin reflecții temeinice stabilite în contextele cele mai diferite, explicitând două modalități opuse de cunoaștere care se transformă pe rând în materie principală de studiu în fiecare dintre operele concepute de el. Conștiința sa dornică întotdeauna de a sesiza, de a înțelege, este situată alternativ când în fața științei într-un mod atent supravegheat, dând naștere unui discurs filozofic viguros, când în mod liber, deschis, în fața reveriilor fericite, dând naștere unei lecturi pline de fantezie a unui cititor sedus definitiv de farmecul dimensiunilor onirice ale universului literar. Demersul bachelardian se construiește astfel dintr-o serie de modulații specifice atingând punctele opuse ale aceleiași probleme. În felul acesta poate fi justificată trecerea dintr-un teritoriu de cercetare în altul pe care o realizează filozoful francez pe parcursul întregii sale opere.

## BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei,* Editura Paralela 45, Pitești, 2005

2. Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului,* traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, București, 2000.

3. Bratu, Savin, *Fundamentele criticii literare moderne (I) de la Sainte-Beuve la noua critică,* Editura Univers, București, 1974

4. Fordham, Frieda, *Introducere în psihologia lui C.G.Jung. Traducere, eseu introductiv și note de dr.Gavriliu Leonard,* București, Editura Iri, 1998

5. Jolande, Jacobi, *Complex,arhetip,simbol in psihologia lui C.G.Jung. Traducere de Daniela Ștefanescu,* București, Editura Trei, 2015

6. Jung, Carl, Gustav, *Puterea sufletului. Antologie IV. Texte alese și traduse de dr. Suzana Holan,* București, Editura Anima, 1994

7. Jung, Carl, Gustav, Kerenyi Karol, *Copilul divin, Fecioara Divină. Introducere în esența mitologiei*, Timișoara, Editura Amarcod, 1994

8. Jung, Carl, Gustav, *În lumea arhetipurilor. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu*, București, Editura Jurnalul literar, 1994

9. Jung, Carl, Gustav, *Opere complete vol.12 Psihologie si alchimie*, Editura Trei, București, 2016

10.Papadopulus, Renas, *Tratat de psihologie jungiană. Teorie, practica si aplicații. Colecție coordonată de Simona Reghintovschi*, București, Editura Trei, 2016

11. Andrew, Samuels, Shortes, Bani, Plant, Fred, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene. Traducere de Corin Braga,* București, Editura Humanitas, 2005

# "UNPURE" POETRY REBELLIOSNESS

**Viorica-Macrina Lazăr**
**PhD, "George Sbârcea" Municipal Library, Topliţa**

*Abstract: In this article we are talking about the attitude revealed in the verses of Geo Dumitrescu's poetry. We refer to his rebelliousness against the so-called purity of poetry, an attitude belonging to neomodern tendencies. We see how the poet uses a lot of sarcasm engaged in revealing the vanity and the philistinism of modern society. By his wide-awake attitude the poet contributes to the revitalization of the poetry language.*

*Keywords: rebelliousness, Geo Dumitrescu, wide-awake attitude, neomodernism, poetry*

Scriind o poezie a revoltei, Geo Dumitrescu se ridica împotriva formelor clișeizate și convenționale specifice romantismului, tradiționalismului, simbolismului și chiar celor ale suprarealismului. În același timp, poetul se ridica și împotriva acelui *mythos* „răsuflat" și imobil care îngreuna accederea către o poezie cu adevărat modernă. Cu toate acestea, cea mai mare preocupare rămâne pentru poet combaterea estetismului, a decorativului, a excesului de literaturizare și a literaturii „pure", a gratuității mesajului poetic, a folosirii mijlocelor de expresie, fie ele noi, sau vechi.

Criticul Ion Negoițescu, la ceva ani de la debutul poetului, evidenția caracterul combativ al operei dumitresciene şi remarca faptul că „Geo Dumitrescu a rămas pe aceeaşi poziţie de adversitate faţă de „poezia pură" – căci *Libertatea de a trage cu puşca* era totodată o manifestare profundă ostilă estetismului poetic *"*[1].

Noua retorică îl recomanda pe Geo Dumitrescu, chiar de la apariția Libertății de a trage cu pușca, în direcția neomodernistă a poeziei.

*Libertatea de-a trage cu puşca* a surprins plăcut un critic cu care câțiva ani, în plan publicistic, Geo Dumitrescu avusese deja multe tangențe, și anume, pe Vladimir Streinu. De fapt, acesta publică în revista sa multe din creațiile lui Geo Dumitrescu. Acesta îi deslușește opțiunea tematică: „e vorba, spunea convins criticul, nu chiar de războiul mondial, ci de starea de război, văzută ca măcel stupid şi condiţie a vieţii omeneşti".[2] Criticul recunoaște în acest volum, deci încă de la începutul creației acel „sarcasm față de civilizația mașinistă a timpului nostru (*Ford*), istoria contemporană cu cel de-al doilea război mondial (*Libertatea de a trage cu puşca*) sau chiar vanitatea spiritului omenesc de a aspira la idei stabile (*Despre certitudini*)". Geo Dumitrescu apare astfel ca un poet ce supune atât realitățile sociale, cât și cele artistice unui tratament acid: „convenția social-burgheză, eroică și literară suferă acțiunea corodantă a unei lucidități și ironii care se compun în efecte de sarcasm clar antiliric." Concluzia era că că Geo Dumitrescu a știut să trateze sugestiv și original aceste teme esențiale care scăpau în epocă altor intelectuali.

După viziunea critică a lui V. Fanache, volumul *Libertatea de a trage cu puşca*, apare ca „metafora celui ce vrea să-şi audă cuvântul răsunând în spaţiu".

---

[1] I. Negoiţescu, art. "Ars poetica la Geo Dumitrescu", rev. Viaţa Românească, nr.11, 1965, apud.*Scriitori moderni*, Editura Eminescu, 1996, Bucureşti, p. 217.
[2] Vladimir Streinu, *Poezie şi poeţi români*, *Minerva, Bucureşti, 1983, p. 413*.

Acesta menţionează că, prin desemantizare şi demistificare, poetul pătrunde într-o zonă a subiectivităţii şi totodată a reflexivităţii arareori cuprinse de mintea poeticii care în mare parte nu iese din cadrele convenţionale.

Fronda sa este însăşi atitudinea de fond pe care-şi dezvoltă poetul edificiul, o vibrare faţă de imposibilitatea reprezentării lirice a realităţii, precum şi faţă de carenţele realului. Poetul intuieşte că poezia are nevoie de o înnoire şi de o redescifrarea a sensului cuvântului şi, ca atare, el recurge la o poziţionare nonconformistă. Ideea unei astfel de atitudini nu e nouă. Trebuie să spunem că exista deja în literatura română o anumită tradiţie a frondei. Ne-am mai întâlnit oână la el, lucrul paradoxal, chiar cu o tradiţie a înnoirii (cele mai rezonante exemple fiind Bacovia şi Adrian Maniu). Aceste tatonări, departe de a diminua originalitatea poetului, de fapt, o girează. Astfel că, poetica lui Geo Dumitrescu, vine ca o contunuare benefică şi se aşază „pe un sol indigen", al celui avangardist netezit de poeţii Maniu, Tzara şi Vinea. Avem de-a face deci cu un poet profund modern care intervine şi modifică ireversibil peisajul oferit de literatura epocii.

Gheorghe Grigurcu numea acest mod de a scrie poezie „avangardism popular" (făcând analogie cu „suprarealismul popular" al lui Jaques Prevert) tocmai pentru că el a dorit „să dilueze şocul avangardismului pur". Pentru el Geo Dumitrescu este un poet care, reuşind o „vulgarizare" a experienţelor cotidiene transform totul într-un „purism sui generis". La prima vedere pare că se afirmă faptul că avem de-a face cu un simplu „practician" al poeziei, care îşi însuşeşte lecţia lui Maiakovski. Dar, în profunzime vedem că, în loc de a fi o „denudare" a conştiinţei şi a simţirii, o livrare a lor în stare de „puritate", Geo Dumitrescu construieşte „o înscenare" prin tehnici suprarealiste.

Ca o consecinţă a nonconformismului care domina epoca, fronda sa izvorăşte natural, şi nu este deloc întâmplătoare. Acest lucru este sesizat de criticul Marian Popa: „epoca aceasta este ea însăşi una nonconformă, prin instabilitate şi, pe de alta parte, e uşor de demonstrat că însăşi realitatea ei conţine mai multe moduri ale conformismului care, în afară de faptul că sunt reciproc nonconforme şi conformiste, pot prezenta şi replici nonconforme proprii."[3]

În plan artistic, ca şi-n cazul lui Rilke, revolta poetului este resimţită împotriva inerţiei: „Umoarea noastră schimbăcioasă,/ revolta, ţipăt ce se agită/ fără doar răbdătoarea masă/ şi patul (masa aţipită)[4]."

Abordarea antisentimentală şi antipuristă a lirismului, în cazul lui Geo Dumitrescu, a suscitat opinii din cele mai diverse în rândul criticilor. Dumitru Micu deslușea în semnificaţia conştiinţei poetice la Geo Dumitrescu, o esenţă a însuşi „poesis-ului", o stare de conştiinţă poetică, în contrapondere cu concepţiile estetismului: „poetul nu se deranjează să-şi îndeplinească obligaţiile, căci zice el, blazat-independent de orice reacţii ale sale, (…) ca *poesis*, dar şi ca stare de conştiinţă, Geo Dumitrescu va recurge, în răspăr cu toate normele poeticului, în limbajul cel mai uzual, mai prozaic, recoltând vocabule, sintagme, expresii îndeosebi din două zone, extreme ale vorbirii deliteraturizate: cea comun cotidiană şi cea savant neologistică."[5]

Criticul Iulian Boldea, remarca faptul că atitudinea de frondă împotriva canoanelor şi poncifelor „nu este cultivată în sine", nu are la bază o nevoie de eliminare a tot ce a creat poetica românească până în acel moment, ci presupune o valoare adăugată, o cerinţă de repoziţionare, de depăşire printr-o nouă voinţă, supusă refracţiei etice. Criticul Iulian Boldea identifica un procedeu specific poetului: „Antisentimental, într-o vreme când sentimentalismul se manifesta sub diverse forme şi în literatură, Geo Dumitrescu îşi travesteşte atitudinile şi stările lăuntrice în măştile jumătate grave, jumătate bufone ale

[3] Marian Popa, *Istoria literaturii române*, vol. I, Fundaţia Luceafarul, Bucuresti, 2001, p. 226.
[4]Rainer Maria Rilke, *Poemele franceze*, în traducere de Al. Andriţoiu, Editura Facla, Timişoara, 1984, p. 11.
[5] Dumitru Micu, *Modernismul românesc II*, Editura Minerva, 1985, p. 211.

prozaismului voit, declarat ca atare."[6] Iată cum, de la sentimentalism, prin revolt, poetul accede la spiritual.

Mai departe, poetul Geo Dumitrescu se înfăţişează după o atentă analiză ca fiind un ironist, un stenic, „un demolator de oglinzi" (Șerban Cioculescu). Chiar dacă poetul contruiește o imagine amuzantă asupra problemelor literaturii, prin chiar plasma poemelor sale, el este un insurgent care operează cu ironia, atitudine care nu rămâne la stadiul de simplu joc. Poate de aceea unii critici au tins să creadă că operei lui G. Dumitrescu îi lipsește latura ludică.

Versurile sale ne înfățișează inclusiv reversul ironiei, de aceea Eugen Simion, îl numește un „patetic mascat". Scopul său reflexive e bine conturat.

Poetul pledează pentru o literatură eliberată de orice convenţii sau clişee iar *literaturizarea* e respinsă tocmai pentru a se da din nou posibilitatea creatorului de a scrie literatură.

Preocuparea lui Geo Dumitrescu de a resuscita lirismului prin introspecție și intelectualizare este cel mai bine surprinsă de criticul Petru Poantă. Acesta accentuează înclinația către rațional a poetului considerând-o o opțiune a unei concepții ce ține de structura psihică a poetului, care se confruntă, pentru a fi în continuare lucidă, cu ceea ce oferă realitatea. Percepem după, cum spune criticul, o structură internă care apelează la armele sale specific muntenești: ironia şi cinismul. Mai mult, critiul ne arată că „în cazul său, resurecţia aceasta antipuristă are aspectul cel mai literar. Cu cinism aproape, compromite toate locurile comune ale unei lirici considerate îndeobşte «frumoase», distruge metodic însuşi inefabilul poeziei, stările ei de graţie, imponderabilele, intimitatea. Imaginarul este demontat şi compromis printr-o permanentă confruntare cu realitatea".[7]

Exersat deja în a persifla romantismul, poetul scria, în 1940, versuri care, deplângând limitarea și clișeele literaturii, îi aduce acesteia o amenințare voit patetică: „Acestui gând răsărit în ceață,/ luminos, violent ca o palmă,/ mărturisesc tăcutele mele dureri coapte/ și așteptarea lungă și calmă.//."[8]

Spectacolul sideral, bogat imaginativ, oferit de Geo Dumitrescu, în poemul *Aventură în cer,* trezește, prin raportarea la terestrul limitativ, unde își duce ființa veacul, e o viziune caricaturală. Avem de-a face cu o revelație, una inversă, a denigrării. Cerul cu astrele sale pare un „bordel selenar", unde formele astrelor „rotunde, buhăite și murdare", fac o horă de *panopticum* în „burghezia dezumflată". Până și calea lactee este doar un drum pe unde „excelențele cerului" se plimbă, și unde „satan și Cel-de-sus mestecă argumente într-o teatrală divergență". Chiar dacă pare a fi un excurs de antimetafore, poemul se vrea însuși o metaforă a revelației. Se demistifică și se deromantizează într-o ironie adresată puterii, dar și convenționalilor literaturii. Totul se descrie cu o vibrație a disperării.

Criticul Mircea Iorgulescu este impresionat de puterea de reliefare a realității pe care o are versul său: „În confruntarea cu lumea imaginară lumea reală este iremediabil compromisă".[9] Acest critic identifică, ca obsesive, semnele mirării, ale întrebării, ale paroxismului. Pe aceeași linie a depoetizării sarcastice, chiar a desacralizării, poetul, asemeni lui Urmuz, refuză să redea tragismul cotidianului cu mijloacele tradiționale. El se întoarce în cale, cu o exuberanță ireverențioasă, spre a adeveri formula baudelaireană: „Înțeleptul nu râde decât cutremurându-se."

Alegând calea unui estetism al ideilor, al poematicului, poetul va elibera expresia poetică de orice balast. Aceasta este tot o consecință a activei sale fronde poetice. Cu toate

[6] Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Editura „Petru Maior", Târgu Mureș, 2011, p. 98.
[7] Petru Poantă, apud. Iulian Boldea, *op. cit*., p. 98.
[8] Geo Dumitrescu, *op. cit*., p. 32.
[9] Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, 1976, p. 243.

acestea poetul găsește, prin apelul la rațiune, de care vorbea Petru Poantă, posibilitatea de a se echilibra.

Reîntoarcerea la lucrurile de lângă noi duce la cunoașterea propriei persoane, o cunoaștere pe care doar intelectul o poate oferi, poetul ajunge să stăpânească acele himere de care vorbeau romanticii, acel „spleen" căruia i se lăsa pradă omul modern. Poetul și-a dat seama de importanța pe care o are raportarea reală la sine, prin rațiune, și astfel, el devine capabil să facă slalom printre manifestările egoului, de mare folos fiind în acest sens descoperirea sa în domeniul liric: „Voi inventa toate lucrurile de la început/ cu unelte subțiri cu vârf de cobalt." Alexandru Ruja comentează această idee: „tot ce se dovedește vetust, închistat și depășit trebuie repudiat și libertatea de creație coroborată cu viziunea veacului modern."

Expresia lirică a lui Geo Dumitrescu, merge mai departe Eugen Simion, ne apare ca o transpunere în *apoetic*. Critical crede că în cazul poetului „refuzul se transformă în cele din urmă într-o opțiune...cel ce intră cu mâinile goale în grădina literelor va ieși întotdeauna cu un buchet de flori în mână."[10]

Contemporan cu Geo Dumitrescu, Ștefan Augustin Doinaș sintetizează caracteristicile lirice depoetizante, aflând un poet mereu preocupat de răsturnări: „Antipoezia din poemele lui Geo Dumitrescu (prozaismul, sarcasmul, aglomerația verbală redundantă, banalitatea crasă, lipsa de formă, retorica sentimentală sau tezismul moral se află (...) toate sunt văzute ca oasele unui schelet văzute la roentgen"[11]

La viziunea lui Doinaș completează și Gabriel Coșoveanu, rostuind fenomenele ce decurg din frecventele şi ineditele îmbinări de cadre din poezia lui Geo Dumitrescu: „Din unghiul antipoeziei, *confesivul* face loc *declarativului*, pentru ca să învingă, până la urmă o modalitate care își are originea, la prima vedere, în domeniul filozofic, este vorba de noțiunea de *problematic*. Pentru a defini problematicul, aș apela la arsenalul produs de o gândire interesată prioritar de tema administrării vieții-pragmatismul."[12]

Materia, și în genere, natura toată, plină de semnificații apare la Rilke sub un unghi de profundă meditație: „Natura, doar, ce are-un har/ de a vedea ce nu se poate/ îi dă enormă claritate/ conturului imaginar."[13]

La fel ca filozoful Hegel, poetul a urmărit implicațiile filosofice ale acestei transpuneri ale sentimentelor înspre materie. Ca și-n cazul poeților Lucian Blaga, George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Vinea etc, moştenitori ai învăţăturii hegeliene, în același fel, Geo Dumitrescu va aborda tot prin raționalitate și raportarea ființei la *materie*. Observăm în acest sens renunțarea la transpunerile lirice metafizice, la abstracţiile reci şi răsunătoare.

Astfel, atunci când nu ia în vizor „recuzitele inutile", dându-le echivalențe teribiliste, Geo Dumitrescu ia lucrurile mărețe „la macerat" și le dă conotații infime sau aberante. Poetul bagatelizează, subliniind valori, răstoarnă, răsucește falsul, mărețul, miticul, filosofia, promovând ceea ce este sub formă de materie. Făcând apel la firele de iarbă care străpung scoarța pământului, el anunță mult așteptata revoluție a firescului contra formalismului.

Împlinind o metapoetică, poetul cere reîntoarcerea către materia care așteaptă a fi descoperită așa cum e: plină de comori și sugestii. Luna din poezia tradițională, corespunde astfel unor influențe romantice, reprezentând fața tuturor clișeelor însumate. Uzanța acestui simbol obligă poetul la un mesaj împotriva supraaglomerării romantismului, dar și împotriva mecanicismului promovat de constructivism.

Natura, lucrurile nu sunt umanizate în sensul personificării și investirii cu calități umane, mai degrabă sunt investite cu defectele umane, percepțiile cu fond negativ. Poetul s-a

[10] Eugen Simion, *op. cit.* 121.
[11] Ștean Augustin Doinaș, *Măștile poeziei*, Eitura Cartea Românească, București, 1992, p.118.
[12] Gabriel Coșoveanu, *O generație pierdută*?, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1999, p. 83.
[13] Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p. 34.

folosit această viziune punând un preț deosebit pe sensul ascuns și criptat, „certând" lucrurile materiale, punându-le în parodia sa. Conform conceptelor filozofice ale lui Hegel, arta este aparența sensibilă a ideii, iar materia „este un simplu factor de limitare în manifestarea ideii, care o obligă să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, așa cum o permite materia pe care o conține, fie să se manifeste în plenitudinea ei interioară."[14]

O altă influență din sfera gândirii occidentale este și insuflarea spiritual inspirată din modelul goethean. Geo Dumitrescu luminează, la rândul lui, și surprinde prin mici expresii și mici relatări, cotidiene sau accidentale, lucruri și sentimente de maximă importanță, ca în versul „ar trebui să plouă și inimile să doarmă". Goethe numește această transpunere prin termenul *apercu*, termen ce presupune un act spiritual care intuiește și redă un înțeles general într-un fapt particular.

Urmând principiul de resemantizării, strategia lirismului atinge în arta lui Geo Dumitrescu cote impresionante. Până la el puteam să ne închipuim metaforele și sensurile lor simbolice doar în anumite tipare. Odată cu apariția acestui poet în literatură vom vorbi de o infinitate de moduri de a percepe metaforele. În poezia *Literatură,* poetul folosește un cu totul alt registru de limbaj decât ne-am aștepta. Cuvintele folosite par a nu avea nicio legătură cu titlul poemului, și totuși ne ni se descrie situația literaturii. Astfel, în poezia *Literatură,* se persiflează mediul literar, fără a se folosi măcar un cuvânt din această arie tematică: „Am ajuns în toamna acestei zile./ Ar trebui să ploua și inimile să doarmă,/(...) moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită/și să-mi fac din toate nimicurile întrebări.(...)// Din toate astea nu se-ntâmplă nimic-/ sunt atâtea lucruri din care poți să faci o poezie..."[15]

Atenția poetului atinge, pe rând, chiar temele înfățișate de romantici sau de simboliști: iubirea, moartea, viața transcendentală, timpul, dramaticul, inadaptarea etc... El are și teme preferate, precum am văzut în poezia *Portret*: ființa poetului. Filiera acestor viziuni revizuite și proaspete, care aduc sugestii pline de ironie, prozaisme, era cea a poeților francezi, cu care poetul are mari afinități: Quenau, Desnos, Charles Peguy etc.

Problematica impusă de acest fenomen de desemantizare este descendentă din poeții francezi Baudelaire, Rimbaud, Verlaine ș.a.m.d. Alături de ei aceștia a intrat, mai apoi, aproape mărșăluind, și poeții din avangarda românească.

Tristă, urâtă, săracă, de fapt, ne vom da seama imediat, iubita este în viziunea lui Dumitrescu nimeni alta, precum spuneam, decât poezia: „Ai să te faci urâtă, fată tristă, fată de piatră./ Tot ce mi-ai dăruit sporește, urcă/ piere încet ce ți-am dat, așa cum seacă/ bălțile neadânci bătute de vânt."[16]

Această înlocuire a unui registru cu altul, într-o combinație inedită, nu schimbă cu nimic senzația și sugestia pe care le transmite poemul. Se modifică doar tonul și materialul poetic, care devine mai îmbogățit cu încă o viziune de factură suprarealistă. Prin viziunea aceasta împrospătată, sugestia poetică face simțirea mai intensă.

Pentru Geo Dumitrescu, spre exemplu, moartea, este un subiect surprinzător de proaspăt, prin introspecția sarcastică, perorând în stil teribilist (*Rânduri pentru un eventual deces*): „Sunt bolnav și aprins ca un caldarâm bucureștean -/ o să mor, asta-i sigur – puțin îmi pasă!/ Îmi pare rău doar că n-am decât 20 de ani,/ că nu știu cine sunt și din creionul asta ce ar fi putut să iasă."[17]

În *Ars poetica la Geo Dumitrescu*, Ion Negoițescu arata că, încă din perioada creațiilor sale de tinereţe, poetul emblemă al "Albatros-ului", dăduse tonul schimbării în direcția desemantizării: „arta poetică, promovată şi proclamată de autorul *Libertăţii de a trage cu puşca*, înseamnă în primul rând demistificare semantică. (…) Răufăcător prin

[14]Tudor Vianu, *Postume*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 196.
[15] Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 2000, p. 37.
[16]*Ibidem*, p. 88.
[17] Geo Dumitrescu, *op. cit.*, p. 39.

metaforă (veche frondă antisocială din perioada burgheză capătă acum un sens pur estetic, e o figură de stil, semnificând totuşi îndrăzneala, nonconformismul), poetul a rămas un noctambul."[18]

Poemul *Romantism* defineşte cel mai bine concepţia antipuristă a poetului, exprimată în tonul unei fronde care era afişată ostentativ. Părerea că sistemul de referinţă al tradiţionalismului este acum diluat, pudrat, înşelător se reflectă în poezie, printr-o abordare ironică adresată unui poet imaginar: „Nopţile sunt sticloase ca ochii morţilor/ şi ca să te mai îmbeţi trebuie să bei spirt, nu vin.//(...) Prietene, iţi spun, versul e otravă şi pâinea e scumpă./ O să te întreb totuşi, peste cinci ani - fără pic de/ pedanterie - /(...) Mâine o să vie primăvară cu flori multe şi inutile"[19](*Romantism*, Ianuarie 1942)

Poemul *Daruri* revelează şi el câteva metafore edificatoare în registrul antiromantic: „înecat de iubire, prea plin", „fluturii şovăitori ai bucuriei", „dar uriaş, fără egal, mai mare decât inima mea, care zornăie alandala[20] etc...

Redând angajarea poetului întru autenticitate, autorul operează cu categoriile negative specifice modernităţii. Antiromantismul, luciditatea şi ironia sunt resimţite ca extrem de necesare pentru o trezire a conştiinţei, schiţându-se, mai ales, faptul că se dispensează de orice crez sau ţel măreţ, considerate nefolositoare. Multitudinea de întrebări, la care poetul găseşte de cuviinţă să nu ofere un răspuns unic, sunt stârnite de relativismul specific raţionalului. Discuţia aceasta vine din direcţia dihotomiei dintre tranzitivitatea limbajului pe de-o parte şi din concepţia hegeliană, pe de alta.

Modul cum abordează tematicile în poezie arată tot o revoltă de la metodele tradiţionale. Reprezentând o bună sursă de inspiraţie, folosită în sens demistificant în opera sa, e, spre exemplu, secularizata mitologie. Miturilor provenite pe linia romantică, „îmbibate" de mari însemnătăţi emoţii şi ca şi de gratuitate, poetul îi opune demitizarea. Sentimentul pur, supus unei prefaceri desacralizante, chiar sceptice, e transcris emblemantic în *Madrigal răsturnat*, din ciclul *Nevoia de cercuri*. Geo Dumitrescu sondează bogata influenţă pe care o poate da acest izvor nelimitat. Expresia poetică preferată în acest registru este demitizarea. Este un procedeu întâlnit deja între contemporanii lui Geo Dumitrescu. Purtând cu sine durerea sau pierderea, zeitatea îşi uită calităţile mistice, ea devine personificată, supunându-se degradării şi corelativului omenesc. Interesant este că, totodată, miturile şi personajele mitice nu-şi pierd conotaţiile profunde pe care le deţin în conştiinţa umană.

Conexă cu acesta răsare încă o funcţie, îndeplinită de limbajul poetic al acestui poet, şi anume desacralizarea. Aceasta apare, conform concepţiei lui Eugen Simion, ca o aprofundare a poeticului, ca o experienţă apoetică. După „moartea lui Dumnezeu" (vezi în acest sens *Aventură în cer),* omul nu se mai poate concepe arta în manieră tradiţională. Criticul descrie refuzul sacrului din poezia acestuia ca o renaştere a fiinţei umane într-o mitologie şi compoziţie lirică modernizate. Un exemplu în acest sens fiind poemul *Singur – lună,* care denunţă „blestemata încremenire a vorbelor tocite, îndobitocite de sensuri".

În aceeaşi ordine de idei, criticul V. Fanache îl percepe pe Geo Dumitrescu ca pe un ironic promotor al desacralizării limbajului, poetul fiind, după părerea sa, creatorul unui stil unic în literatura română. Desacralizarea reliefată de Geo Dumitrescu nu neagă existenţa unui Dumnezeu, ci neagă reflectarea lui în sufletul omenesc. Aflat în imposibilitatea de a mai găsi răspunsuri la suferinţa şi ardoarea sa, poetul găseşte o cale de ieşire din această conjunctură dureroasă, persiflând sau parafrazând zeităţi, mituri, existenţele sacre din repertoriul literaturii.

[18] I. Negoiţescu, art. "Ars poetica la Geo Dumitrescu", rev. Viaţa Românească, nr.11, 1965, apud *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, 1996, Bucureşti, p. 217.
[19] Geo Dumitrescu, *Poezii,* Editura Curtea veche, Bucureşti, 2000, p. 115.
[20] *Ibidem,* p. 82.

Dumitru Micu pledează pentru o analiză socio-culturală în cazul poetului, deoarece nu putem judeca opera sa decât în contextul antropo-social al vremii în care a creat poetul. Dumitru Micu face referire la dramaticele evenimente istorice de atunci: „Alertați de evenimente precum agresiunea fascistă italiană contra Abisiniei, rebeliunea militaro-fascistă din Spania și mai ales invaziile și celelalte nelegiuiri hitleriste, „manieriștii culturii", inclusiv tot mai mulți poeți, de pretutindeni, au considerat de a lor datorie nu numai să ridice glasul, dar să și angajeze creația în acțiunea de înfruntare a barbariei, de salvare a valorilor umane, a temeliilor culturii și civilizației".[21]

Ca un corolar între nevoia de desemantizare și nevoia de a rămâne lucid în fața destinului inplacabil, poetul operează cu alt element modern, moștenit pe linia caragialiană, și anume cu ironia. Dacă dorim să exemplificăm ironia trebuie să știm că aceasta este una categorisită de contemporanii poetului ca malițioasă, având rolul de a persifla sentimente de admirație, comoditate, filistinismul în genere.

Observând cu ochi critic integral aspectele care îl definesc pe Geo Dumitrescu, Ana Selejan arăta că, printr-un proces de depoetizare, Geo Dumitrescu face apel la cele mai inedite și revelatoare opoziții axiologice. Registrul predominant al sugestiei lirice, pe care se bazează lirismul din poemele lui Geo Dumitrescu este dat de ororile războiului dar și de receptarea valorilor din epocă. Poetul sentimentul de distrugere, părând a-și aminti de participarea sa la un război imemorial consumat la ...Trebizonda. Cu consecvență afectat de soarta celor din jur, de data asta și cu un ton confesiv, Geo Dumitrescu invocă teluricul pentru a exprima mai concludent suferința:„În groapa neagră, poate chair într-un cimitir,/ oamenii, prieteni înarmați, își ascultau propriile șoapte-/ toți erau murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare,/(...) viteaz și inutil și graseiat la culme,/ luptam și-atunce-de era să fac?.../// Degetele strângeau o țigară fumat demult,/ În groapa neagră, ca niște pietre, cădeau ultimele cuvinte./ Prietenii mei înarmați și patetici mă ascultau uluiți, rezemați comod de pietrele de la morminte."[22]

Prin tot acest efort de a readuce poematicul în albia concretului, prin descrierea derizoriului, cotidianului înțesat de mituri, poetul urmărea o elevare și o revalorizare a eticului. Amprenta care l-a făcut celebru pe poet este cea a „terorizării obiectelor". Procedeul este preluat de la expresioniști și creiona, în oglindă, simplu, un eu răvășit. Dar oare pot obiectele din jur să terorizeze?

Iată cum, în poemul *Portret*, Geo Dumitrescu ilustra mintea și inima într-o caricatură formată din elemente material (după cum arătam mai sus, material își are un loc de cinste în lirica sa), aleatorii, fără vreo legătură cu spiritul: „aici în colț o să-mi pictez gândurile- o claie de rufe murdare./ Pieptul- o oglindă cu poleiul zgâriat-va lăsa să se vadă interiorul". Fizicul se arată îndoliat de atâtea suferințe și speranțe deșarte. Cu calități critice de mare finețe, Dumitru Micu, observă parodicele aprecieri din poemele lui Geo Dumitrescu și le denumește global „antiliteratură". Criticul nota imaginile neomoderniste ale lui Geo Dumitrescu, considerându-le „rânduri aspre, sceptice și fără poezie". Poemul *Portret* ilustrează pe deplin afirmația de mai sus a criticului. Expresionist, în sensul profunzimii pe care o invită să răsară din redarea neprefăcută, necorectată a realității, poetul se înscrie, după părerea lui Dumitru Micu, mai întâi expresionismului: „Avem de-a face cu un produs artistic expresionist atunci când puterea tensiunea interioară a viziunii transcende lucrul, trăind relațiuni cu comicul, cu ilimitatul"[23]

În combinație cu un proces imaginativ confesiv și simbolist, elementul expresionist din poezia lui Geo Dumitrescu taie, rănește, dublează trăiri, acuză feroce: „Știi, omule nou, ieri am plecat cu închipuirea/ peste întinderile tale de pământ și viață.../ Nu credeam că

[21] Dumitru Micu, *op.cit*, p. 220.
[22] Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2000, p. 118.
[23] Dumitru Micu, *Modernismul românesc II*, Editura Minerva, București, 1985, p.137.

femeia ta e maşină de gătit cu petrol/ şi că-ţi înnozi şireturile cu aparatul în fiecare dimineaţă.// Am fost foarte mirat când ţi-am citit numele cu *dublu-ve*/ şi când am văzut vastele tale abatoare de tinichea,/ unde tai cu eroism şi dezinvoltură/ tot ce-ţi trebuie pentru burta şi gloria ta."(Ford)[24] Ar putea fi oare un argument al celor care sunt împotriva dezvoltării industrial, sau sună a reproş către burghezi: da, atâta timp cât se foloseşte idea spre binele comun, nu ca un instrument ideologic, pentru că poezia nu are de-a face cu aşa ceva. Căci, după cum spunea Sorin Alexandrescu, în „Privind înapoi: modernitatea", politicul, populismul care aduc beneficii ăn plan politic prin imagine ape care o ajută să creaqscă sunt nocive în literatură.

Marşând pe posibilităţile literare neexplorate şi infinite, care nu au nevoie de limitări, constrângeri şi siluiri, poetul ne avertizează că poezia nu va putea avea viaţă decât în condiţii de libertate totală: „O, nu-mi cereţi,/ nu pot şi nu vreau să iubesc/ tristele flori, tristele frunze presate-între file./ nemuritoare schelete, mumii vegetale,/ galbene subţirimi, subţirimi străvezii,/ (...) Un abur, fireşte/ o, lumea e plică de aburi,/ ce urcă încet din cratere stinse"[25]

Poezia arată adeziunea scriitorului la *ilimitat*, căci lirismul nu are şi nu poate fi constrâns să aibă nicio formă în care să poată fi închistat. Idea e preluată din paleta expresionismului. Din acest punct de vedere devine foarte expresiv motto-ul poemului: „Vreau să înfrâng materialitatea şi ponderabilitatea versului".

În altă ordine de idei, şi D. Micu confirmă o anume aplecare civică pe care o ia poezia de inspiraţie expresionistă: „În expresionismul poetic propriu-zis (dacă nu şi-n cel dramatic şi chiar plastic) e mai mult patos civic, decât „patos cosmic", iar propensiunea spre grotesc, spre caricatural, covârşeşte elanurile către ilimitat."[26]

Eul liric se va reevalua deseori, optând pentru o perspectivă civic-etică umanizată. Poezia sa va evidenţia spiritul uman purificat, raţionalizat. Într-adevăr, parcă mulat pe spiritul social al vremii, eul liric al lui Geo Dumitrescu avea o sensibilă, deşi slabă, aderenţă proletară.

Contestând, spre deosebire de N. Manolescu, prezenţa unui spirit proletar în poezie, lui Mircea Tomuş i se pare de asemenea că poezia lui G. Dumitrescu este caracterizată de un accentuat individualism. El observa că Geo Dumitrescu cultivă lirismul la nivel de limbaj, dar şi accidentalul ca formă de lirism. Concepţia filosofică a poetului nu i-a servit decât scopul ultim dat de poezia ca artă pentru fiinţa umană: „fatala limitare al gestului poetic la domeniul limbajului poeziei, pe care încearcă a-1 trezi din amorţeala inerţiei, dar nu cu ambiţia de a-1 pune să servească vreo poetică absolut nouă, ci doar în scopul de a răspunde, mai curat omeneşte şi mai exact artisticeşte, cerinţelor programului poetic general şi etern.[27]"

Pare ciudat, dar e imposibil de contestat, este postulatul lui Dumitru Micu care îl consideră de fapt pe poet un romantic. Căci acesta este axat pe iubirea şi căutarea interioară, care se raporteză exclusiv la raţiune: „Romantismul deromantizat al poeziei din *Libertatea de a trage cu puşca* e şi un mod al generozităţii. Caricaturizând căutarea sa de certitudini abstracte, inaccesibile, poetul o prezintă drept autentică doar pe aceea a sprijinirii propriului pat cu patru picioare"[28].

La nivel de sugestie, poemele lui Geo Dumitrescu îşi dau ghes să anunţe sfârşitul unei lumii poetice, care trebuie depăşită. Geo Dumitrescu intuia că o poezie nouă avea să se nască (chiar dacă literature proletară a mai întîrziat procesul). Iubirea pentru propriul pat, cu patru picioare, vorbeşte despre deschiderea către lume, o formă de deschidere bine ancorată, între

[24] Geo Dumitrescu, *Versuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 21.
[25] Ion Caraion, *Poezii*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2000, p.110.
[26] *Ibidem*, p. 138.
[27] Mircea Tomuş, *Mişcarea literară*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 86.
[28] Dumitru Micu, *Modernismul românesc II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 218.

influenţele care vin să atace spiritualitatea omului: „ei, bine, uite, iubesc mai mult acest om puturos şi murdar,/ acest pământ stupid, aceste vagoane cu grâu”.

Odată consumată vâlvătaia revoltei, considera Mircea Tomuş, fiecare destin poetic a rămas să-şi aştepte şi primenească împlinirea, nu de pe urma profiturilor imediate ale frondei, care, singură, „pe nimeni n-a putut unge mare poet”, ci prin înzestrarea fiecăruia cu diferite calităţi. „Ceea ce reprezintă deosebirea nu numai istorico-literară, dar, prin împrejurări de istorie literară, o deosebire de factură şi substanţă, între prima şi cea de-a doua generaţie a avangardismului nostru. Căci neoavangardiştii nu s-au mai putut bucura de norocul de a trăi din resursele primului moment de glorie, cum li s-a întâmplat unora dintre înaintaşii cu două decenii mai în vârstă”[29]

Tranzitivitatea limbajului şi intertextualitatea permit în poezie o multitudine de poziţionări. Efectul este cu atât mai deplin cu cât sensibilitatea sondează mai departe şi cu cât cuvintele ascund mai mult. Geo Dumitrescu ni se prezintă, fără să pomenească termenul conştiinţă, ca un poet al unei conştiinţe profunde şi totodată agresate. Poetica sa se înscrie pe aceleaşi considerente într-o manifestare *anticalofilă* având ca strategie parodierea automatismelor limbajului. Aceasta nu e dusă la Geo Dumitrescu până la separarea semnului lingvistic de sens, până la articularea de enunțuri ilogice sau până la practicarea alocuțiunii absurde. Se percepe doar sensul antifrastical procedurilor antipoetice, sau mai bine zis antipoetice, al manipulării de termeni abstracți ce fundamentează poematicul. Precum afirmam mai devreme, țelul poetului nu este să distrugă, ci să sugereze. Când neagă, el discreditează doar ca să edifice. Odată discreditate, acestea nu mai pot fi repuse pe tapet ca pure și insolite. Și astfel se forțează limitele întru descoperirea unor noi teritorii.

Prozaizarea și deromantizarea ca noi tehnici poetice sunt înscrise deci pe această linie, armele lirismului frondist sunt depuse toate pe frontul demolării poncifelor, pe plan social, liric, dar și filozofic. Exemplar și memorabil este, în acest sens, poemul *Aventură în cer*:”Unii credeau că stelele sunt nişte globuri frumoase şi colorate/ înfipte în pari în grădina lui Dumnezeu,/ Aşa povesteau toţi poeţii/ şi de fapt aşa credeam şi eu// Ştiţi nu-i adevărat că stele au colţuri-/ le-am văzut cu ochii pe onoarea mea!/ erau rotunde, buhăite și murdare/ niciuna dintre ele nu se mişca”[30]

Prin resemantizare, cosmosul devine pentru Geo Dumitrescu, după cum putem vedea, o sursă inepuizabilă de ironie. Se pretează aici afirmația lui E. Simion: „Pentru ochiul rău al poetului, cerul ni-i decât un bordel unde se petrec fapte ruşinoase.”[31]

## BIBLIOGRAPHY

I. Negoiţescu, art. ”Ars poetica la Geo Dumitrescu”, rev. Viaţa Românească, nr. 11, 1965, apud. *Scriitori moderni*, Editura Eminescu, 1996, Bucureşti,

Marian Popa, *Istoria literaturii române*, vol. I, Fundația Luceafarul, Bucuresti, 2001,

Rainer Maria Rilke, *Poemele franceze*, în traducere de Al. Andriţoiu, Editura Facla, Timişoara, 1984,

Dumitru Micu, *Modernismul românesc II*, Editura Minerva, 1985,

Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Editura „Petru Maior”, Târgu Mureş, 2011,

Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, 1976,

Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale*, Editura Facla, Timişoara, 1979,

Eugen Simion, *op. cit.*

Ștefan Augustin Doinaș, *Măștile poeziei*, Eitura Cartea Românească, București, 1992,

Gabriel Coşoveanu, *O generație pierdută*?, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1999,

[29] Mircea Tomuş, *Mişcarea literară,* Editura Eminescu, 1981, p. 86.
[30] Geo Dumitescu, *Poezii*, Editura Curtea Veche, București, 2000, p. 34.
[31] Eugen Simion, *op. cit.* p.122.

Tudor Vianu, *Postume*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966,
Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000,
****Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, antologie îngrijită de Ion Caraion, vol I, Editura Minerva, 1974,
I. Negoiţescu, art. ”Ars poetica la Geo Dumitrescu”, rev. Viaţa Românească, nr. 11, 1965, apud *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, 1996, Bucureşti,
Geo Dumirescu, *Versuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981,
Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2000,
Dumitru Micu, *Modernismul românesc II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985,
Ion Caraion, *Poezii*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2000,
Mircea Tomuş, *Mişcarea literară*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981,
Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol III, Editura Minerva, Bucureşti, 1987,
George Sand, Paul de Musset, *El şi ea. Ea şi el*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978,
Valeriu Popovici „*Fapta”,* an 5, nr. 761, 24. 03. 1947,
Vladimir Streinu, Poezie şi poeţi români, Minerva, Bucureşti, 1983.

# THE REALITY OF THE DREAM OR THE DREAM OF THE REALITY- ONIRISM, SUPRAREALISM, ROMANTICISM

**Bogdana-Cristina-Laura Nedelcu, George Achim**

**PhD student, Prof. PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center**

*Abstract: This paper presents the connection between three important literary movements: aesthetic oneirism, surrealism and romanticism. It analyzes their main features and the works of three authors representing each literary period: Vintilă Ivănceanu, Gherasim Luca and Novalis, also mentioning their individual contribution to the development of world literature.*

*Keywords:aesthetic oneirism, surrealism, romanticism, revolution*

În anul 1964 Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag pun bazele onirismului estetic. Dumitru Ţepeneag este considerat teoreticianul grupului, devenind astfel adevărat pionier in acest domeniu.Iniţial Dumitru Ţepeneag şi Leonid Dimov au participat la cenaclul *Luceafărul*, condus pe atunci de Eugen Barbu. Acolo i-au cunoscut pe Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea. După ce Eugen Barbu a fost înlocuit la conducerea cenaclului de Miron Radu Paraschivescu, Ivănceanu a devenit secretarul cenaclului, iar grupul oniric se afla în perioada de glorie.

Un an mai târziu, datorită lui Miron Radu Paraschivescu, ia naştere suplimentul literar al revistei „Ramuri" din Craiova, „Povestea vorbii". Aici, Paraschivescu îi publică timp de nouă luni pe scriitorii persecutaţi de regimul comunist, transformând suplimentul într-o adevărată revistă de avangardă. Obiectivul lui Miron Radu Paraschivescu a fost să realizeze un fel de alianţă între vechii suprarealişti (Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi alţii) şi reprezentanţii noi ai acestui curent literar. Publicarea unei poezii de Dimov în acest supliment marchează prima nuanţare reală a conturului său pe scena literară publică, în acest supliment debutând de asemenea Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu şi alţii. Fenomenul avangardist poate fi definit pornind de la conceptul de *noutate*.

Vintilă Ivănceanu face parte din grupul scriitorilor onirici afirmaţi în principal în paginile revistei Amfiteatru, fiind unul dintre protagoniştii neoavangardei româneşti şi ai primului scandal literar de proporţii provocat de cenzurarea activităţii unei grupări literare constituite. Totuşi, prin raportare la literatura convenţională şi previzibilă promovată de regimul comunist, acest răsfăţ estetic capătă semnificaţia unei încercări de insubordonare şi găseşte adepţi: Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Iulian Neacşu. Făcând bilanţul, Dumitru Ţepeneag îi va adăuga pe listă şi pe Sorin Titel, Virgil Tănase şi Emil Brumaru, care se apropie temporar de "grupul oniric". Datorită lui Miron Radu Paraschivescu, ia naştere suplimentul literar al revistei „Ramuri" din Craiova, „Povestea vorbii". Aici, Paraschivescu îi publică timp de nouă luni pe scriitorii persecutaţi de regimul comunist, transformând suplimentul într-o adevărată revistă de avangardă. Obiectivul lui Miron Radu Paraschivescu a fost să realizeze un fel de alianţă între vechii suprarealişti (Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi alţii) şi reprezentanţii noi ai acestui curent literar. Publicarea unei poezii de Dimov în acest supliment marchează prima nuanţare reală a

conturului său pe scena literară publică. Fenomenul avangardist poate fi definit pornind de la conceptul de *noutate*.

Vintilă Ivănceanu ilustrează revirimentul suprarealismului românesc. Trecută sub tăcere ori blamată ca probă a artei „decadente", avangarda a reintrat în drepturile sale nu doar pe calea retrospectivă a unor reeditări, antologii ori cercetări, ci şi prin aportul unor tineri precum Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Virgil Mazilescu.Suprafața de clocote continue care este textul de inspirație suprarealistă nu se poate asocia ușor cu ideea unui tipar, pentru că noul context cultural și politic impunea o nouă orientare acestor barzi ai inconformismului și ai sfidării. Avangarda resuscitată la noi, în a doua jumătate a deceniului al șaptelea, a trebuit să se „purifice", adoptând, cu discreție si eficiență, un limbaj îndreptat împotriva unor realități sufocante, motiv pentru care nici n-a fost tolerată decât pe o perioadă scurtă. Majoritatea exponenților săi tineri au fost nevoiți să se exileze.

Dintre toți membrii grupului, Vintilă Ivănceanu și Dumitru Țepeneag erau cei mai teribiliști, acest fapt fiind afirmat chiar de acesta din urmă: "Ivănceanu și cu mine eram frondeuri prin caracter[1]." Oniricii scriau literatură experimentală, propunând noi moduri de scriitură, iar fronda combinată cu o tentă politică era pentru ei un mod de viață. Nora Iuga relatează: *„Noi eram evazionişti, o formă de rezistenţă la regimul politic nu putea fi decât ficţiunea. Ca să scapi de realitatea care te sugrumă, dacă nu ai posibilitatea să ieşi în stradă să strigi sau să-ţi dai foc, atunci reacţionezi evadând."* (Revista Tiuk nr. 18/ iarna-primăvara 2008).

Până în 1970, când se stabileste la Viena, Vintilă Ivănceanu publică două volume de versuri: *Cinste specială* (1967), cu o prefață de M.R. Paraschivescu, și *Versuri* (1969), precum și *Vulcaloborgul și frumoasa Beleponjă* (1970) romanele *Până la dispariție* (1968) și *Nemaipomenitele pățanii ale lui Milorad de Bouteille* (1970). Cărțile îi sunt traduse în germană, suedeză, japoneză.

În versurile ivăncene regăsim forţa modelatoare a visului canonic şi nu a celui concret-biografic. De asemenea, identificăm o subtilă polemică de tip anarhic, un complex de texte grotesc-ironice caracterizate printr-o rigoare constructivă, în acelaşi timp, ludică şi lucidă. O aparentă rătăcire în labirintul existenţial antrenează temele identitare, confruntarea cu propriile temeri. Este o lume dezorganizată chinuită de suferinţă, un spaţiu aflat în plină dezagregare în care cinismul poeziei onirice este imposibil de confundat. Lectura operei lui Vintilă Ivănceanu, copilul teribil al momentului de destindere, ne confruntă azi cu aluziile la patologia societății și la retorica ei demagogică. Cutezantele izvorăsc, indiscutabil, dintr-o structura estetică fantastă, tentată de absurd, dar se corelează cu constatările asupra unui absurd livrat de epocă. Pastişarea structurii, a conţinutului şi chiar a limbajului, care este deconstruit şi reconstruit, asocierile inedite şi abuzive de cuvinte, ironia prezentă în toate scrierile sale, poziţia sa polemică, belicoasă şi intransigentă vis-a-vis de problemele ce „contaminează" societatea, sunt elemente ce revin constant în poemele care alcătuiesc primul său volum de versuri, intitulat *Cinste specială*. Aceste poezii au un pronunţat caracter narativ, depărtându-se astfel de lirismul specific operelor în versuri. Temele preponderente care se regăsesc aici sunt: revolta împotriva războiului, prezentat ca o forță ce răpește familiilor pe cei dragi, plecați să lupte pentru un ideal absurd, întru gloria vremelnică a unor conducători lipsiți de orice scrupule. De asemenea, poetul își exprimă vehement disprețul față de superficialitatea și ipocrizia autorităților care marchează definitiv destinele celor afectați de război. Ivănceanu critică ideea de război, și nu face diferență între părțile combatante. Face însă referire la victimele Holocaustului, aducând în atenție ororile la care au fost supuși niște oameni nevinovați și absurditatea motivelor care au declanșat acest fenomen, însă, prin subtila omisiune a diferențierii celor două părți, transmite o acuză comună.

[1] Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, " Momentul oniric", Ed. Cartea Românească, 1997, p. 250

Poezia *Poem post-belic* pune accentul pe schimbările de sensibilitate pe care le-a adus cel de-al doilea război mondial cu ororile din timpul său. Ivănceanu creează o atmosferă încărcată, un coşmar cu accente realiste: *„voi mâncători de novembrie cum/ vă mai spălați sub braț cu necrologuri/ când tancurile-au fost bătute-n cuie/ pe sânul eroului pe decorația metroului/ cum mai sărutați pe gură-un tors de bronz/ când un poet a fost muşcat/ de-un senator bolnav de gută/ cum vă mai întindeți mâinile pe frânghii/ să se usuce de văduve autorizații de parastas/ bocitoare calificate directoare de orfelinate/ copii care pronunțând cuvântul ta-ta/ le cresc și dinții și grilaje de morminte-n gură/ și ei înghit grilajele ca pe uleiul de ricină/ cum vă mai întindeți mâinile pe frânghii/ când vântul a fost inhalat/ de gazații gazații gazații/ cum vă mai băgați – pianistul în ureche/ o, când în pianină a fost îngropat/ telefonistul companiei/ împărțit la 5 cerşetori/ dintre care 1 sunt eu/ și ceilalți 4 dumnezeu."* (*Poem post-belic*). Aşa cum spune Miron Radu Paraschivescu[2] în prefața volumului *Cinste specială,* Ivănceanu ,,se *războiește crunt cu războiul,* (în *Poem post-belic, Experiență, Mitologicale, Cor de copii, După moartea mea*), *atacă instituția morții cu finalitate în moarte* (în poemele *Cinste specială, Execuția*), *surâde copios și râde grotesc de dogma desuetă (Figura Bosch, Noaptea sfântului Bartolomeu, Epistola către prieteni, Jos pălăriile), se închipuie într-un rai distinct prin ironia lui sau, după o răspicată afirmare a umanismului, anticipează o lume viitoare cu capitala mărginită de stele."* Prin enormitățile echivoce ale lui Vintilă Ivănceanu transpar contururile grave ale unei epoci dezumanizante, față de care avangardismul său a cunoscut o spontană inadaptare. Ivănceanu realizează în poezie ceea ce marii pictori suprarealişti au creat în pictură. Într-adevar, versurile sale, aduc un energic suflu de prospețime, corespunzând unei autentificări prin sine a limbajului abrupt, năbădăios, şocant cu fiecare pas. Cuvintele sale compun tablouri care variază de la grotesc la sublim, purtând cititorul printr-o serie complexă de stări sufletești, de la revoltă și dezgust la duioşie și pasiune descătuşată. Ivănceanu scrie în mod liber, necenzurat de reguli și principii rigide. Foloseşte cu măiestrie dicteul automat, limbajul e dezarticulat și reconstruit, iar din poemele sale răzbate ironia, însoțită nu de puține ori de un umor rafinat, care capătă accente de tragism.

Al doilea volum, *Versuri* (1969), stă sub semnul absurdului, nonsensului, umorului negru. Identificăm asocieri stranii, trimiteri religioase, dar și livrești. Totul este alăturat ca într-o stranie existență, lipsită de alt sens decât acela dat de ineditul situației: *„Viori albe ca nişte vulpi, Iisuse/ Se preling, doi cu doi, peste suduri./Cad din nori pe vertebre şi nu se/ Aud decât lacrimi izbite în nuduri."* (*Gong paradisiac*). Chiar titlul poemului ne induce ideea că aluzia şi ironia se suprapun, metaforic, spre o transfigurare şi o ,,desfigurare" a textului iniţial. Vorbim de un dublu joc al eului liric – unul cu sinele şi altul cu lumea. Rolul ascuns al acestui joc îl reprezintă chiar starea de a fi şi de a accepta ceea ce pare intangibil, de nerecunoscut. Mai mult, versurile poemului se transformă într-un dublu protest, pe de o parte, faţă de biografia concretă, iar, pe de altă parte, faţă de nemurirea biologică a lumii naturale. Thanaticul şi Erosul se suprapun. Moartea şi iubita îşi inversează rolurile:*,,Iubita mea, şi eşti o cantilenă/ Topită în grăsime de balenă/ Când soarele se varsă în adânc,// De marmoră şi silex şi porfire,/ Ca untdelemnurile în tingire./ Iubita mea, din trupul tău mănânc."* (*Sonet I*). Măştile morţii sunt reţinute cu scopul de a glorifica viaţa. De fapt, moartea în chip de violenţă reprezintă o metaforă încifrată a Erosului. Regăsim o adevărată mitologie a simţurilor libere, a cuvintelor abstracte. Poezia se situează în afara simţurilor realităţii, fiind violentă, disperată, de o sinceritate care este împinsă până la atrocitate:*,,Iubita mea, din trupul tău mănânc".* Volumul *Versuri* se caracterizează printr-o multiperspectivă a liricităţii, prin reiterarea temelor prezente în primul volum, dar camuflate într-o perspectivă variabilă care aduce la suprafaţă o nouă percepţie asupra aceleaşi situaţii existenţiale. Identificăm adevărate

[2] Paraschivescu, Radu, Miron, Prefață, vol. Cinste specială, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1967

fragmente de realitate, de varietate lexicală şi de imagini onirice halucinante care stau sub semnul ludicului, a frânturilor de realitate, a jocului de imagini: *,,Factori poştali behăie. Luna îngheaţă/ Pe tejgheaua restaurantului pentru morţii distinşi,/ Limbi de pendule taie în gheaţă/ Centauri şi labe de sfincşi."* (*Gravură V*). Ironia ia naştere din limbaj, fiind, simultan, capcană şi sfidare. Tabloul ironic este proiectat la limita dintre real şi ireal, între,,*o noapte fără orizont*" şi o *„noapte fără stele*". Răspunsurile la întrebările formulate *„De ce? De cum? De încă? Pentru cât?"* nu ni se dau. Misterul răspunsului stă în muţenia lucrurilor, a tâlcului cuvintelor care *,,ţiuie prin aer"*. Tăcerea este concentrată în jurul eului liric, a marchizului *,,de gheaţă/ Lapte de principe./ Picior de Crist"*. Mesajul transmis este clar: ceea ce este vizibil nu reprezintă, de cele mai multe ori, adevărata revelaţie. Cel mai greu este faptul că individul care ajunge la esenţa lucrurilor trebuie să păstreze tăcerea*:,,Ca o vestală fără harfa ei.*". În oglinda textului, această tăcere poate fi asemuită, dintr-o anumită perspectivă, cu procesele alchimice. Există legături invizibile cu inconştientul propriu şi prin aceasta cu inconştientul colectiv păstrător al secretului alchimic. Dumnezeul creştinilor nu este Demiurgul, cel care apare, adeseori, limitat în actele sale de materialul cu care se luptă pentru a scoate lumea din haos. Filosofia antică vede în materie principiul răului, bolovanul şi blestemul lui Sisif. Viziunea creştină trimite la o condiţie iconică la care participă, unite între ele, corpul, sufletul şi lumea: sufletul îşi caută trupul pierdut şi frumuseţea proprie. Sintagma *„Picior de Christ"*, comportă, asemeni sintagmei *,,Trupul lui Hristos"*, o conotaţie euharistică. În poeziile din acest ciclu se remarcă o degradare a universului cotidian. Înfruntarea stihiilor se transformă într-o supunere a individului în faţa forţelor malefice ale universului (*Imn*), deşi, dacă ar fi să ne gândim la legendele şi poveştile populare, pe ale căror tărâmuri fantastice Binele învinge întotdeauna Răul, lupta finală, decisivă va fi momentul renaşterii speranţei într-o lume mai bună.

În prefaţa volumului de versuri *Cinste specială*, Miron Radu Paraschivescu[3] menţionează următoarele aspecte legate de importanţa folclorului ca sursă de inspiraţie pentru poezia onirică şi readucând în actualitate perspectiva romantică asupra folclorului, a basmelor ca puncte de referinţă în creaţia literară: *„dintre categoriile estetice ale folclorului, cea mai operantă este fantasticul, la fel de proprie eroului mitologic, personajului literar şi unui anume tip de literatură şi plastică populară. Prin fantastic se formulează şi se enunţă visul, adeseori absurdul, conceput ca o antimetaforă...Apariţia în tânăra noastră literatură a unor poeţi care se hrănesc din această dificilă categorie a fantasticului...este rezultatul ultim al fuziunii dintre o matrice estetică ancestrală, folclorul. Fantasticul, visul, absurdul nu mai sunt percepute şi re-date, re-create de automatismul psihic pur; din contra, prin fantastic şi vis şi absurd se realizează nişte ipoteze ale cunoaşterii."*

Spiritul avangardei a ajuns din urmă şi artiştii români de la începutul secolului, aceştia numărându-se printre cei care au iniţiat astfel de curente, chiar dacă au preferat să o facă peste hotare, mai precis în Zürich. Aceasta este perioada în care Gherasim Luca (n. 1913) va copilări şi se va maturiza, înconjurat de un spirit combatant care nu se mai ascundea în exprimare, ba chiar era în prim-plan. Sunt anii în care jocurile avangardiste se nasc (scrierea automată, metoda paranoico-critică, colajul etc.), oferind un mediu propice experienţelor artistice şi iniţiativelor insolite. Valorile estetice si ideologice de până atunci nu mai erau credibile. Fiind cangrenate de război, li se vedeau carenţele şi atitudinile false, ipocrite, care paralizau spiritul creator.

Reprezentant de marcă al acestei mişcări şi adept al crezului suprarealist privind eliberarea completă a omului atât de sub conducerile sociale, cât şi de sub dominaţia fiziologică dezvăluită de noile descoperiri ştiinţifice, Gherasim Luca susţinea că societatea trebuie să scape de apăsarea oricărei autorităţi, de tirania părintelui devorator de copii *,,Atâta*

[3]Paraschivescu, Radu, Miron, Prefaţă, vol. Cinste specială, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1967

*timp cât proletariatul va păstra în el complexele fundamentale pe care noi le combatem, lupta sa, și chiar victoria, vor fi iluzorii"* (*Dialectica dialecticii*)[4]. Omul trebuie să se mențină într-o stare permanent revoluționară, să se vadă așa cum este, "tu ești propriul tău geamăn" spune în *Spaimele vieții mele* [5]. Prin Gherasim Luca avangarda pe teritoriul nostru încearcă să își mențină numele de laborator artistic viu și încrezător până la naivitate în direcțiile trasate la început și abandonate chiar de către inițiatorii de la Paris. Suprarealismul devenea istorie chiar prin acordul artiștilor implicați, ceea ce era echivalent cu o sinucidere.

*"Poeții cu pietre de toate mărimile prin toate buzunarele/Trebuie să știe că singura greutate este spargerea primei vitrine/Întâlnite pe marile bulevarde"*[6] (*Tragedii care trebuie să se întâmple*), așa vedea Gherasim Luca misiunea unui artist, și doar cineva ca el putea să înfiereze tendința ultimilor suprarealiști de a relua mașinal tehnicile acestei mișcări, de a le refolosi altfel decât în scopul revoluționar pentru care au fost declarate. Exista pericolul ca mișcarea să devină un manierism, o tehnică rece și lipsită de spirit, să se transforme într-un curent care să fie etichetat și clasat în istorie. Se pierdea astfel viul, subliniază Gherasim Luca și D. Trost în manifestul *Dialectica dialecticii*, prospețimea permanentă, dărâmarea continuă a convenționalului. Stilurile sale de scris se află mereu în mișcare, pastișând pe Geo Bogza (*Sfânta împărtășanie*):*,, părăsisem uzina la 8 mai destrămat ca oricând/îmbâcsit de praf/pe străzi lângă domni în blănuri/printre femei frumoase/obosit şi destrămat/şi o scârbă umedă îmi umplea gura/doamna aceea frumoasă mă ochise din automobil/eram şi eu destul de frumos - scuipatul nu se vedea/ea purta păr ondulat şi automobil/prezenţa mea acolo îmbâcsită de praf îi provoca o tremurare suavă sub ciorap/şi până la uşa apartamentului ei luxos, automobilul a lunecat uşor/unde lucrezi, m-a întrebat în timp ce-şi scotea mantoul/de câteva zile la uzina de gaz/eşti un băiat voinic şi destul de frumos ai putea câştiga mai bine/până ieri timp de şase luni mâncam odată la două zile/discuţia noastră se putea prelungi la nesfârşit/eu scoteam din mine vorbe mirosind a pâine, a gaz/ea ciripea ca dintr-un pian deschis vorbe asemenea unei romanţe la modă/şi cu toate astea felul bărbătesc/cum se colţura pe oase/carnea mea făcea să ne înţelegem de minune/orele sunt înaintate,/ să ne culcăm/patul mirosea a cald şi a curat/doamna ştia să facă dragoste mai bine decât vorbea/şi mie îmi plăcea părul ei fiindcă aveam voie să-l trag/dimineaţa mi-a spus la revedere, dragul meu(orele 5,la 6 deschide uzina)/să ne vedem diseară la 8, luăm împreună cina/lângă vorbele mele mirosind a pâine, a gaz/păstram o gură plină de scuipat/ea a văzut-o, ea s-a speriat/doamna aceea frumoasă cu care o noapte întreagă/ m-am plimbat prin dragoste şi automobil, - dispăruse/în locul ei rumega o babă zbârcită şi cu ochelari care citea de zor pagini din sfânta evanghelie".*

Abordând cubismul poetic în textele publicate în prima serie a revistei *Alge* (1931) sau creând imagini cu potențial scenic în care schițează ideea non-oedipiană, poemele seamănă mai mult cu niște manifeste prin ,,propozițiile de program (...) paradoxale"[7] de care abuzează. *,,Este nevoie de o stare de permanentă revoluție"*, spune Gherasim Luca, *"care trebuie menținută printr-o permanentă stare de negație și de negație a negației față de tot și de toate"* (*Dialectica dialecticii*). În scrierile dramaturgice *Atelier de cizmărie* (1931) și *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună cuvinte murdare* (1933) se simt lupta antiburgheză și pulsiunile erotice care devin obsedante.

Eroticul la Gherasim Luca devine suportul insurecțional cel mai valabil. Văzut caricatural (*Spaimele vieții mele*), ironic și subversiv (în poemele influențate de Geo Bogza cum ar fi *Poem de dragoste, Sfânta împărtășanie, Uneori obișnuiesc să stau în fața unui*

[4]Luca, Gherasim, Trost, Dolfi- Dialectica dialecticii. Mesaj adresat mișcării suprarealiste internaționale, Imprimeria Slova, Colecția suprarealistă, 1945
[5]Luca, Gherasim-Texte teatrale suprarealiste , ed. Unitext, București 2005 - *Spaimele vieții mele*
[6]Mincu, Marin – Avangarda literară românească, ed. Minerva București 1983
[7]Pop, Ion – Avangardismul poetic românesc, Editura pentru Literatură, București 1969

*felinar şi să fluier*) sau cu trimiteri la picturile suprarealiste ale vremii (amantul *"intră în cameră cu capul acoperit de un sac mare şi negru"*[8]), tensiunea erotică astfel tratată are menirea de a debloca trăsăturile care trag în jos evoluţia umană. *"Eliberaţi de spaima de moarte datorată naşterii, de limitările complexuale datorate atitudinii oedipiene inconştiente, încercăm să depăşim acea eternă reîntoarcere pe care o implică atitudinile noastre erotice, în aspectele lor biologice sau psihice",* justifică Gherasim Luca reprezentarea voit convulsivă şi uneori violentă a iubirii.

În *Ocean (Dans intrauterin în trei tablouri)*[9] şi *Amphitrite* (*Mişcări supratraumaturgice şi non-oedipiene)*[10], combină imagini şi cuvinte într-un joc cu hazardul atât de plăcut avangardiştilor, în care întâlnirile dintre cuvinte şi imagini se petrec halucinant şi, uneori, descurajant. Personaje care aleargă după furculiţe ca după nişte fluturi, care îşi scot din urechi linguri cărora le varsă conţinutul peste insecte, capete care se despart în două sau sâni care se desprind de trup având viaţă separată, toate acestea bombardează cititorul care cu greu mai ţine în mâini frâiele lecturii.

Abordând constant aventura suprarealistă ca pe ceva inedit, Gherasim Luca a fost unul dintre artiştii care a trăit la propriu visul de a rămâne mereu revoluţionar, faţă de tot şi de toate, un artist care nu s-a speriat de nou, aşa cum cerea Zola, chiar dacă asta îl condamna la o permanentă autoanihilare. Stările intermediare, de la răscrucea visului şi a veghii, sunt singurele atotcuprinzătoare, cu toate contradicţiile care se topesc în energie pură. Însă pentru o astfel de poziţionare este nevoie de un adevărat „pact cu Diavolul", fiindcă numai demonizarea eliberează cu adevărat vederea, o transformă în viziune, în cunoaştere individualizatoare, luciferică. Aceasta este, în fond, o eliberare a esteticului, şi a creaţiei în genere, de chingile morale, implicite şi subversive, însă nu şi de cele ideologice, explicite şi voite. Editarea manuscrisului românesc a *Vampirului pasiv,* care-l precede pe cel în limba franceză, este un eveniment cultural de mare însemnătate. Documentul literar, care provine din vechea arhivă suprarealistă a lui Virgil Teodorescu îmbogăţeşte în mod semnificativ zestrea suprarealismului românesc, tratată superficial, de cea mai mare parte a criticii autohtone. O importantă antologie a textelor scrise în limba română de Gherasim Luca, numită *Inventatorul iubirii şi alte scrieri*[11], a fost realizată de Ion Pop. Există şi în această ediţie o trimitere spre manuscrisul *Vampirului pasiv*, datat 1941, anul înscris, de fapt, pe varianta românească. Varianta românească a *Vampirului pasiv*[12] reprezintă, de acum, un text decisiv pentru înţelegerea suprarealismului, fiind un text despre o altă formă de cunoaştere, *cealaltă*, iraţională prin excelenţă, fără să fie metaforică, dar empatică şi fetişizantă. Scriitura pendulează între o frazare de o coerenţă maniacală şi inserţii obţinute din destabilizarea realităţii, din ruperea circumferinţelor sale. Iată un pasaj în care este rezumată întreaga po(i)etică a lui Luca, poetică ce coincide, în fond, cu un mod de situare în suprarealitatea astfel deschisă: „ofer obiectului alte obiecte aşa cum se produc întâlnirile de imagini în poeme şi vise, obiectul oferit obiectiv unui obiect fiind un procedeu magic de comunicare între eu şi sine, obiectele pierzând pentru un timp calitatea de intermediar-simbol, care le-a dat în exerciţiile erotice (poem, vis, reverie, cadavru, colaj) ne pun în starea delirantă de adoratori fetişişti unde simbolul exclude în mod practic lucrul simbolizat, îndrăgostitul care prinde o floare de părul iubitei sau acel care-i toarnă şampanie în pantof fiind exemple tipice de îndrăgostiţi care oferă obiecte obiectelor. Acest procedeu magic de comunicare ne dă posibilitatea de a ne mişca într-o lume de apariţii mai liber, mai aproape de noi înşine, negând realitatea-obstacol prin simplul gest al îmbrăţişării unei umbre. În această

[8] Luca, Gherasim-Texte teatrale suprarealiste , ed. Unitext, Bucureşti 2005
[9] Ibidem
[10] Ibidem
[11] Pop, Ion-Inventatorul iubirii şi alte scrieri, ed. Dacia, Cluj-Napoca 2003
[12] Luca, Gherasim- Vampirul pasiv- traducere de Anişoara Biru, Iaşi, Editura Junimea, 2005

lume de apariţii, umbrele sunt de carne, ele pot fi iubite şi fotografiate exact ca fenomenele de dedublare mediumnică" (p. 361). Aşadar, dincolo de realitate, în tarele suprarealităţii, apariţiile sunt mai complexe, eliberatoare, poetice, stihiale. Însă, cum remarcam şi anterior, pentru asta este nevoie de „invocarea diavolului", de „magie neagră", de încălcarea tuturor tabuurilor.

Transfigurarea este, aşadar, radicală, totală: *„Ne apropiem lumea de apariţii fantomale ca pe o realitate externă şi interioară şi negăm realitatea externă fără corespondent valabil în noi a lumii care ni se opune"* (p. 363). De aici şi starea vampirică, hrănirea cu sevele vitale ale omului, resimbolizarea sângelui, crearea unor imagini de o puternică şi stranie frumuseţe: *„Închid ochii activ ca vampirii, îi deschid pe dinăuntru ca vampirii şi între sângele care vine, cel care pleacă şi cel care se află de la început în mine se produce un schimb de imagini ca un schimb de baionete"* (p. 365). Alte şi alte pasaje excepţionale estetic susţin acest program de demonizare-vampirizare-eliberare a fiinţei: *„Negaţii teribile ale morţii, crimele ies ca toate fantomele, din întuneric. Pe o rază egală fulgerului, fulgerul negru al asasinatului spintecă întunericul luminându-l pe dinăuntru ca un ochi de bufniţă"* (p. 367) sau, din aceeaşi dorinţă de purificare demonică (fiindcă aici contrariile sunt răsturnate), *„Am găsit în sfârşit drumurile de sânge şi de otravă pe care trebuie să calc şi la orizont ca o sperietoare superbă de oameni, cu aripi de ţap, cu copite de înger, Geniul, Întunecatul Geniu, mă aşteaptă. Drumurile pe care le străbat acum, acum când unghiile mele sunt zece cuţite de oţel, când buzele mele sunt mai reci, mai subţiri, mai tăioase decât lama lor mortală, acum când numai cu o privire pustiesc o plantaţie, când numai respirând provoc epidemii pe o scară uriaşă, drumurile pe care le străbat pot fi tot atât de bine înăuntrul şi în afara mea ca o catifea care face multe ape./ Cunosc corespondentul interior al florilor otrăvite"* (p. 372).

Spre deosebire de suprarealişti, romanticii aveau o altă perspectivă asupra visului. Novalis este adevăratul iniţiator al romantismului german. În accepţiunea sa, "lumea devine vis, visul devine lume." Visul este total altceva decât simplul vis nocturn. Este manifestarea unei realităţi invizibile şi în acelaşi timp expresia unei Conştiinţe superioare, accesibilă graţie magiei poetice şi având misiunea de a rezolva contradicţiile fundamentale ale vieţii. Ceea ce e vis pentru oamenii obişnuiţi, va deveni într-o zi conştiinţă totală". Novalis a ajuns la această revelaţie în urma celor două experienţe conjugate: a vieţii şi a visului.

În cazul lui Novalis, punctul de plecare a ceea ce el însuşi a numit idealism magic a fost un eveniment real din viaţa lui. La vârsta de 22 de ani s-a logodit cu Sophie von Kühn, o adolescentă de 13 ani. Această poveste de dragoste neobişnuită nu ar fi durat poate foarte multă vreme, dacă Sophie nu s-ar fi îmbolnăvit grav. Poetul a fost cuprins în acea perioadă de o exaltare provocată de apropierea iminentă a morţii logodnicei sale. Încerca să se convingă că *"cenuşa trandafirilor pământeşti e pământul din care se nasc trandafirii cereşti. Luceafărul nostru de seară nu e oare luceafărul de dimineaţă pentru antipozi?...Imaginaţia mea creşte pe măsură ce descreşte speranţa, iar când aceasta din urmă va fi înghiţită cu totul, lăsându-mi doar o piatră de hotar, imaginaţia mea va fi destul de puternică încât să mă înalţe până pe tărâmurile unde voi regăsi tot ce pierd aici."* Concepută cu câteva săptămâni înainte de moartea Sophiei, scrisoarea aceasta prevestea asceza şi efortul pe care Novalis le va încerca după tragicul deznodământ şi după depăşirea primului moment de prăbuşire sufletească. Mormântul Sophiei devine "magnetul noii sale vieţi şi locul propriei sfinţiri." Din acest punct, Novalis va profita de toate resursele sale interioare, acordând fiecărui fapt cea mai înaltă valoare religioasă. Vizitele la mormântul logodnicei sale îi vor întreţine exaltarea, ducând-o până la extaz: "Clipe fulgerătoare de extaz-spulberam mormântul dintr-o suflare, ca pe un morman de praf- secole erau asemenea unor clipe- o simţeam atât de aproape-din clipă în clipă aşteptam să apară..." În urma acestei întoarceri către moarte, gândirea lui Novalis s-a dezvoltat în toată amploarea şi originalitatea sa. Acesta este izvorul operei sale poetice

mature, iar poemele în care este descrisă în formă mitică aventura care i-a marcat existența datează chiar din perioada celei de-a doua logodne. Novalis găsește în moartea Sophiei indiciul care îl convinge să se folosească de întreaga sa voință pentru a transfigura viața, pentru a o trăi din plin *hic et nunc*.

Visul "florii albastre" care deschide romanul neterminat *Heinrich von Ofterdingen* este compus din imagini rapide, schimbătoare la început, iar visul întreg e logic, apropiat de alegorie. Viziunea lui părăsește zările și luminile lor, pentru a se mulțumi să contemple Floarea, precisă și simbolică. Visul este străbătut de un erotism straniu, amestecat cu spiritualitate. Adierile spiritului răspândesc un aer sacru și curat cu care se combină voluptatea straniu de diafană a undelor feminine și apariția unui chip copilăresc. Novalis ne aduce mai aproape de tradiția populară, inspirându-se din spontaneitatea și naivitatea acesteia, cu scopul de a o a fi folosi în scopuri foarte precise. Basmele sale *Învățăceii din Sais* sau povestea lui Klingsohr din *Heinrich von Ofterdingen* datorează enorm gândirii de filosof a lui Novalis. Există în *Învățăceii din Sais* ceva din experiența și nostalgia sa. Povestea lui Klingsohr, păstrează câteva elemente din viața autorului, transpunându-le pe plan mitic. În capodopera poeziei propriu-zis romantice *Imnurile către noapte,* Novalis realizează cea mai frumoasă mărturie despre o aventură personală transformată în mit. Simbolul Nopții, cel al Prieteniei pierdute și regăsite, darurile Visului se îmbogățesc treptat cu noi semnificații, de la un *Imn* la altul. Imnul al treilea este cel al extazului atins. Noaptea, Sofia, Visul, toate se contopesc într-o înălțare exaltată care spulberă Universul și care lasă în urmă o inexprimabilă promisiune. Astfel Noaptea primește întreaga sa valoare mistică, fiind *împărăția Ființei care se confundă cu împărăția neantului.*

În acest moment Visul și-a atins suprema semnificație. El este poarta deschisă spre lumea atemporală, calea de a ajunge la speranța supremă. Al cincilea și al șaselea imn îl vor înscrie pe Novalis în cadrul creștinismului. El va pune revelația creștină în opoziție cu viziunea *Odei zeilor Greciei* a lui Schiller. Ultimul *Imn* este un grandios cânt al nostalgiei, al chemării spre moartea care ne eliberează: *Spre al pământului străfund,/De-al zilei țărm departe,/Semn vessel de plecare-mi sunt/Dureri și-un chin ce arde./ E minunat când barca strâmtă/Spre țărmul cerului te-avântă.//Eu laud noaptea cea de veci,/ Cel somn de veci la creștet,/Sătul de soare-n moarte treci,/ De-atâtea grijiuri vested./ Când dor de țărm strain te lasă/Te vrei la Tatăl, iar, acasă.//Te cheamă adâncul spre Iisus,/ Mireasa scumpă, dulce,/ Pe cei ce –s trişti, iubind nespus,/Stă lin amurg să-i culce./Un vis îți rupe lanțul…Iată-l,/ La sânu-I cum te cheamă Tatăl.*[13]

*Cântecele duhovnicești* prelungesc acest extaz. Novalis îi slăvește pe Iisus și pe Fecioară în versuri minunate. În ultimele imnuri către Fecioara Maria regăsim o smerenie, o așteptare a grației, speranța ca imaginea din vis să devină prezență reală și ca promisiunile făcute muritorilor să se adeverească în sfârșit. *Te văd, Maria-n chipuri vii/ Încântătoare zugrăvită/Dar unul nu te-ar zugrăvi/Cum eşti de sufletu-mi privită.//Ştiu doar: al lumii clocot greu/De-atunci purtat e, ca de vise,/Şi-n fața sufletului meu/Sunt ceruri veşnice deschise.*

Visul și realitatea vor continua să inspire și să fascineze generații întregi de scriitori, artiști plastici și dramaturgi, în egală la fel cum îi vor preocupa pe psihologi, îndrumându-i să exploreze căi încă nedescoperite, pentru că natura umană va rămâne mereu învăluită într-un superb mister care face din fiecare dintre noi un univers în sine, unic și irepetabil.

## BIBLIOGRAPHY

H. Frank – La început a fost scandalul, ed. Meridiane, București 1971
Pop, Ion – Avangardismul poetic românesc, Editura pentru Literatură, București 1969

[13]Traducere de Aurel Covaci

Mincu, Marin – Avangarda literară românească, ed. Minerva București 1983
Revista Alge, seria I 1930 - 1931 (ed. Vinea, ediție realizată prin facsimilare)
Luca, Gherasim-Texte teatrale suprarealiste, ed. Unitext, București 2005
Pop, Ion-Inventatorul iubirii și alte scrieri, ed. Dacia, Cluj-Napoca 2003
Luca, Gherasim- Vampirul pasiv- traducere de Anișoara Biru, Iași, Editura Junimea, 2005
Begiun, Albert-Sufletul romantic și visul, Ed. Univers, București, 1998
Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, " Momentul oniric", Ed. Cartea Românească, București, 1997
Paraschivescu, Radu, Miron, Prefață, vol. Cinste specială, Ed. Pentru Literatură, București, 1967

# GHEORGHE GRIGURCU – THE INSURGENT

**Adriana-Mihaela Popescu**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: Gheorghe Grigurcu, the literary critic and historian, the poet and the memorialist, remarkably remarkable in the space and time of the Romanian literature in the two periods, post-war or communist and postdecembrist / post-communist, represents an unmistakable cultural landmark, a person with undeniably prestige. Anchored esthetically and less ethnically on Eastern meridians, not at all Soviet, Gheorghe Grigurcu communicated until his early four years with his parents, but especially with his grandmother, using Russian. Lucian Blaga did not speak for up to four years (Hronicle and Song of Ages), keeping silent as a swan, as he confesses in a lyrical and brilliant autobiographical way in the well-known poem 9 May 1985. There is an early affinity, through the four years between Blaga and Grigurcu. It is important to note that both the writers, Lucian Blaga, the poet and the philosopher, and Gheorghe Grigurcu, the poet, critic and memorialist, spoke for four years in their Romanian and Russian languages. Due to such early and late affinities with Lucian Blaga, Gheorghe Grigurcu will suffer in the years of schooling and university studies under the totalitarian-communist, dejist and then ceauşist regimes. Thus began the existence of writer Gheorghe Grigurcu, taking the path of a true biobibliographic phenomenon.*

*Keywords: literary critic and historian, poet, memorialist, Romanian literature*

Vastă şi generoasă, tema articolului meu, ***Gheorghe Grigurcu- Insurgentul***, este de mare importanţă, necesitate şi actualitate. Am ales tema aceasta cu deplină responsabilitate, cunoscând dificultăţile pe care le implică abordarea ei. În demersul propus voi valorifica o bibliografie adecvată, bine stabilită cu acurateţe şi probitate ştiinţifică.

În primul rând, am ales tema din dorinţa de a mă perfecţiona într-un domeniu care m-a captivat întotdeauna, domeniul în care esteticul ar putea fuziona cu celelalte criterii de ordin politic, social şi moral, nu întotdeauna disjunctiv sau adversativ acestor criterii de interpretare şi apreciere a literaturii beletristice.

În al doilea rând, am făcut această alegere deoarece în dosarul de receptare şi apreciere critică a operelor lui Gheorghe Grigurcu au fost adăugate prea puţine pagini. În lucrarea de faţă doresc a veni cu idei esenţiale, decisive pentru înţelegerea şi aprecierea judicioasă a operei lui Gheorghe Grigurcu, acest virtuoz de nuanţă contemplativă şi degustător de mărfuri estetice fine.

Gheorghe Grigurcu, criticul şi istoricul literar,poetul şi memorialistul, întru totul remarcabil în spaţiul şi timpul literaturii române din cele două perioade, postbelică ori comunistă şi postdecembristă/ postcomunistă, reprezintă un reper cultural inconfundabil, o personalitate cu incontestabil prestigiu.

Originar din oraşul basarabean Soroca, scriitorul Gheorghe Grigurcul s-a ivit pe lume *Berbec*, zodiacal, pe malul drept al Nistrului, la data de 16 aprilie 1936.

Ancorat est- etic şi mai puţin etnic pe meridiane răsăritene, deloc sovietice, Gheorghe Grigurcu a comunicat până la vârsta fragedă de patru ani, cu părinţii, dar mai ales cu bunica, folosind limba rusă. Lucian Blaga nu a vorbit până la patru ani (*Hronicul şi cântecul vârstelor*), menţinându-se *mut ca o lebădă,* după cum mărturiseşte într-un mod liric şi autobiografic genial în arhicunoscuta poezie *9 mai 1985*. Există o afinitate precoce, prin cei

patru ani, între Blaga şi Grigurcu. Important de precizat este faptul că ambii scriitori, Lucian Blaga, poetul şi filosoful, şi Gheorghe Gricurcu, poetul, criticul şi memorialistul, grăiau pe la patru ani, în limbile lor, română şi rusă. Din cauza unor asemenea afinităţi precoce şi tardive cu Lucian Blaga, Gheorghe Grigurcu va avea de suferit în anii şcolarităţii şi ai studiilor universitare sub regimurile totalitarist- comuniste, dejist şi apoi ceauşist. Astfel a început existenţa scriitorului Gheorghe Grigurcu, luând traiectul unui veritabil fenomen biobliografic.

Gheorghe Grigurcu va fi nevoit să însoţească familia din est spre vest, parcurgând un periplu dramatic al unei odisei inclemente, cu temporare ancorări la Oradea, la Peşteana Jiu din judeţul Gorj, la Tg-Jiu. Până la vârsta de 9 ani, acelaşi Grigurcu va fi trăit cu familia sa stări emoţionale contrastante: euforia teritoriului naţional reîntregit sub stindardul României Mari, supliciul a două refugii terifiante din anii sumbri ai celui de-al Doilea Război Mondial, inclusiv pierderea pentru restul vieţii sale a sacrului teritoriu natal al Basarabiei. Eroii sublimi ai acelor nouă ani din viaţa lui Gh. Grigurcu au fost, desigur, părinţii, tatăl, inginer agronom, iar mama, profesoară,

Anii şcolarităţii primare, gimnaziale şi liceale, i-a parcurs precocele elev Gh. Grigurcu pe la şcoli rurale, ca aceea din localitatea Peşteana Jiu şi pe la şcoli urbane, precum cele din Oradea şi cea din Bucureşti, denumită Şcoala de Literatură *Mihai Eminescu.*Această faimoasă şcoală a funcţionat sub orientarea şi dominaţia ideologică a doctrinei comuniste, în primul lustru al *obsedantului deceniu* şaizecist, 1950- 1955, din secolulu XX. Gh. Grigurcu a frecventat sporadic această Şcoală de Literatură, dar mai ales de critică literară, o instituţie de învăţământ care avea menirea să formeze şi să promoveze adolescenţi devotaţi şi obedienţi faţă de doctrina ideologiei comuniste.

Spirit nonconformist şi insurgent, Gheorghe Grigurcu nu a acceptat acest compromis şi a fost repede exmatriculat de autorităţile regimului politic comunist din vremea lui Gheorghe Gheorghiu Dej. Adolescentul Grigurcu a adăugat acestei culpe de ordin politic şi moral fapta demnă, plină de curaj juvenil de a-l vizita pe Tudor Arghezi, marele poet interbelic, ostracizat vremelnic, *sub comunism,* la casa lui de la *Mărţişor*, situată la periferia capitalei. Al doilea idol literar al lui Gh. Grigurcu va fi un alt strălucit scriitor interbelic, un *scriitor total*, după Nicolae Steinhardt, pe nume Lucian Blaga.

Exmatriculat de la Şcoala de Literatură şi Critică literară *Mihai Eminescu* din Bucureşti, Gh. Grigurcu va deveni student la Facultatea de Filologie din Cluj, un centru universitar în care tinerii îşi puteau exprima, probabil, mai sincer şi mai liber, ideile şi sentimentele, opiniile şi convingerile lor literare, fără prea mari şi grave repercusiuni punitive. S-a remarcat încă din anii studenţiei clujene ca un virtual critic literar cu larg orizont umanistic, cu selective şi aprofundate lecturi, unele clandestine, asumându-şi riscuri în exprimarea opiniilor critice. Astfel pregătit literar, a participat la concursuri eseistice ale studenţilor şi a câştigat premii la nivel naţional. A fost remarcat de vestitul şi exigentul profesor universitar Mircea Zaciu, care, totuşi, nu l-a admis, după acele premii naţionale şi după absolvirea facultăţii, ca asistent universitar la catedra sa. O experienţă asemănătoare a cunoscut Gheorghe Grigurcu la Bucureşti, unde a pregătit şi a susţinut cu succes examenul de doctorat, cu o teză temerară despre *Opera lui George Bacovia,* sub coordonarea profesorului universitar Al. Piru, şi el un redutabil magistru la filologia craioveană şi bucureşteană. Asemenea lui Mircea Zaciu, nici Al. Piru nu a avut curajul şi inconformismul de a-l primi pe Grigurcu, în spaţiul universitar. Aceste opacităţi ale unor vestiţi profesori universitari l-au dezamăgit pe Grigurcu, care debutase editorial ca poet cu volumul *Un trandafir învaţă matematica,* din anul 1968, apoi cu un studiu critic despre junimistul Miron Pompiliu. Gheorghe Grigurcu a rămas cu nostalgia şi regretul de a nu putea depăşi condiţia de scriitor claustrat în *târgurile de provincie* sadoveniene, fatalmente condamnat să trăiască şi să scrie, extraordinar de bine şi de prolific, departe de centrele cultural-literare visate, Bucureşti şi Cluj.

De Oradea, orașul bihorean de pe Crișuri, pe Gheorghe Grigurcu l-au legat amintiri de neuitat. Acolo și-a continuat viața sub oblăduirea paternă și maternă. Tot acolo a debutat în cariera didactică de profesor, chiar dacă a funcționat pentru puțin timp într-o școală profesională ingrată și inadecvată disponibilităților sale literare ieșite din comun.

O rază de speranță i-a surâs mesianic tânărului Gheorghe Grigurcu, atunci când s-a văzut intrat, aproape miraculos, în redacția revistei *Familia,* înființată și condusă de Iosif Vulcan la Pesta în anul 1865, publicație care a găzduit debutul poetic eminescian. Câtva timp s-a simțit bine scriind și publicând în paginile revistei *Familia*, avându-l șef și amic pe poetul binevăzut și apreciat, Alexandru Andrițoiu. A fost din nou trezit, cu brutalitate, din visul lui frumos de redactor și colaborator, fiind nevoit să părăsească revista prestigioasă din cauza unor articole care nu corespundeau comenzilor tematice și ideologice, date de activiștii culturali, aserviți regimului comunist. Din nou dezamăgit, chiar de Alexandru Andrițoiu, Gheorghe Grigurcu a părăsit revista alăturându-se din nou, părinților lui nomazi, ca sărmani oameni sub vremi ostile. În felul acesta, scriitorul Gheorghe Grigurcu, poetul, criticul și memorialistul important de mai târziu, s-a consolat cu îndelungatul sejur din două târguri gorjene, Târgu-Jiu și Târgu- Cărbunești.

Despre tribulațiile omului și ale scriitorului Gheorghe Grigurcu, abundente și substanțiale pentru o posibilă carte cu titlul *Gheorghe Grigurcu, par lui meme,* dispunem bibliografic, de convorbiri, dialoguri și interviuri ample și generoase pe care acest important scriitor contemporan le-a ilustrat în compania unor co-autori remarcabili, precum Dora Pavel, Gellu Dorian și Flori Bălănescu. Reproducem din cartea ***O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel*** o succintă și densă confesiune a scriitorului Gh Grigurcu: *Îmi place să-mi reconstitui ființa pe diversele trepte ale evoluției de care am avut parte. Un fizic fragil mi-a sporit incertitudinile crescute dintr-o sămânță pe care o voi fi avut de la naștere. Mi-am dat seama că sînt altfel, că între mine și semenii mei s-a produs o falie ce nu se va închide niciodată.* O asemenea destăinuire, ca și multe altele, ne ajută în a contura portretul acestui important scriitor român de azi.

Debutul în critica de întâmpinare l-a făcut în paginile revistei ***Familia***, În calitatea sa de critic de întâmpinare, nu de intimidare, Grigurcu s-a condus, probabil, după postulatul călinescian din eseul ***Criticul debutanților***, prin care inegalabilul eminescolog recomanda, oarecum, pedagogic, *nu exalta fără temei pe un debutant, dar, mai ales, nu-l ridiculiza.* În această ipostază a criticului de întâmpinare, Gheorghe Grigurcu este comparabil cu Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Ion Pop, Al. Cistelecan ș.a. Cu Al. Cistelecan se pare a rivaliza în direcția critică a exegezei și a evaluării poeziei contemporane. Gheorghe Grigurcu este considerat un redutabil critic literar în domeniul poeziei. Dovada acestui renume de critic literar al poeziei contemporane aproape imbatabil, o constituie volumele ***De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*** și ***Existența poeziei,*** ambele editate în deceniile comunismului. În același timp, Grigurcu semnează comentarii critice despre mulți debutanți în poezie, câțiva gorjeni, în paginile multor reviste din țară: ***România literară, Acolada, Convorbiri literare.***

Gheorghe Grigurcu nu este doar un neîntrecut critic literar al poeziei clasice, dar şi al celei actuale. Nu s-a ocupat decât sporadic cu receptarea, interpretarea prozei. După 1989 s-a făcut cunoscut, de multe ori, nefavorabil, criticând aspectele realismului socialist din creația unor mari prozatori români, a lui Mihail Sadoveanu, considerat colaboraționist și nomenclaturist prin cărțile lui de proză***, Mitrea Cocor, Păuna Mică și Lumina vine de la Răsărit,*** și Marin Preda, autorul nuvelei ***Desfășurarea.***Gheorghe Grigurcu este înzestrat cu spirit critic exemplar, care se poate manifesta în toate genurile literare, inclusiv în acela al criticii literare, considerate a reprezenta un domeniu de *extraordinară vivacitate.* Volumul intitulat ***Critici români de azi*** este concludent din acest punct de vedere.

După 1989, Gheorghe Grigurcu se află printre cei mai aprigi adepți ai revizuirilor critice din anii comunismului, fără a putea fi acuzat de demolarea creației valoroase și în prezent a unor mari scriitori, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, ca poeți, Mihail Sadoveanu, Marin Preda ș.a. ca prozatori.

Aforistica este cultivată la același nivel literar elevat, în tranziție, de scriitorul Gheorghe Grigurcu. S-a remarcat, în mod excepțional, mai ales publicistic, prin aforismele sale din paginile revistelor cultural-literare menționate anterior. Aforismele sale surprind ca extraordinare cugetări, maxime apoftegme, sentințe dense ideatic și expresive stilistic, de multe ori asertorice. În concluzie, aforistica este o dimensiune mai recentă a creației literare grigurciene, ca și fișele lui de memorialist.

De dată relativ recentă, opera de memorialist a lui Gheorghe Grigurcu, creată și editată în tranziția noastră literară postdecembristă, exercită asupra cititorilor o atracție puternică, tocmai prin sinceritatea, obiectivitatea și onestitatea destăinuirilor, a mărturisirilor incitante. Fișele lui de memorialist, publicate în reviste cultural-literare importante din țară, ***Acolada*** din Satu Mare, ***Ramuri*** de la Craiova, ***Luceafărul de dimineață*** din București, dar și gorjene, ***Caietele Columna*** și ***Confesiuni*** din Târgu-Jiu, sunt captivante, demne de a fi valorificate în articole, studii și lucrări de anvergură și de profunzime, cum sunt cele de cercetare doctorală. De aceea, considerăm că asemenea studii implică o lectură atentă, aderentă și penetrantă a fișelor de memorialist, a convorbirilor și interviurilor grigurciene, necesare ca parte introductivă într-o lucrare despre personalitatea și opera lui Gh Grigurcu.

În revista ***România literară***, Gheorghe Grigurcu colaborează săptămânal cu o rubrică intitulată ***Semn de carte***, comentând cu promptitudine, în mod obiectiv și constructiv, noi volume de poezie, proză și critică literară ale scriitorilor contemporani de toate vârstele.

Gheorghe Grigurcu rămâne un scriitor important al celor două perioade literare, postbelică sau comunistă și postdecembristă sau postcomunistă, ca autor al unui număr impresionant de cărți de poezie, însumând peste 2000 de pagini cuprinse în 3 antologii cu prefețe semnate de mari teoreticieni, critici și istorici literari ca Mircea Martin și Ion Pop, și de poetul craiovean Nicolae Coande. Opera lui cuprinde aproximativ 80 de titluri tridimensionale, cărți de poezie, de critică și istorie literară, de aforisme și fișe de memorialist.

Gheorghe Grigurcu este și un polemist original, temut, pertinent și sagace, după cum o dovedește, cu asupra de măsură, volumul ***Politicale*** .

În concluzie, studiul meu a încercat o abordare sintetică, urmărind traseul formării intelectuale, precum și o analiză succintă a poeziilor, memoriilor, aforismelor și criticilor de întâmpinare, atât de singulare și de insurgente, în cele mai multe cazuri, aparținând lui Gheorghe Grigurcu.

## BIBLIOGRAPHY

**A. OPERA**

**1. Poezie**

- *Un trandafir învață matematica* (1968)
- *Amarul Târg* (1997)
- *Acul și steaua* (2001)

**2. Critică, istorie literară, publicistică**

- *Miron Pompiliu și Junimea* (1969)
- *Teritoriu liric* (1972)
- *Idei și forme critice* (1973)
- *Breviar Cioran* (2007)
- *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel* (2009)

**B. Enciclopedii, dicționare, istorii literare, monografii, studii, ediții**


- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ed. *Litera Internațional,* 2001
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, I, București, Ed. Paralela 45, 2008
- Simion, Eugen, *Dicționarul literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2012

# LA FLEXIBILISATION DES FONCTIONS DU LANGAGE POĒTIQUE

**Violeta Bercaru Oneata**
**PhD, CN I.L.Caragiale Ploiesti**

*Abstract:The article developes a binary system based upon both an abstract and an integrative field in linguistics and stylistics. Previuos scientific startpoints enabled us to notice the possibility to establish connections between mathematics, linguistics and stylistics, a status that opened the frame of the free semiotics named the 5 functions formation chain in the poetical language under the sign of a flexibility. The well-known 2 functions of the poetical language presented by Tudor Vianu* ( 1941 ) *encapsulate 3 others through a grid including the abstract field of puting toghether morphology and style, thus developing a tree support for metaphorical transformations, capable to bring about the so called chain of the integrative field. That of the 3 new functions of the poetical language, the Intransitivity and the double intention of the transitivity in modern poetry.*

*Keywords:Free, semiotics, mathematic generative, grid*

On prend en considération une formalisation des fonctions du langage poétique ã travers une grille appartenant ã la linguistique mathématique, suivie d'une autre appartenant ã la grammaire générative transformationnelle.

La précision du cadre formel linguistique construit par R. Jakobson renvoie ã une exploration plus approfondie ã la suite de son système qui nous dévoile, à travers les décennies, un héritage qu'on peut mettre à la mesure de l'actualité. Et cela justement en liaison avec les fondements qu'il a établi concernant d'une part la formalisation progressiveenlinguistique et, d'autre part, avec le point d'atteinte entre l'anthropologie et la sémiologie générale, dans le livre qui paraîtra. Dans cette étude le point d'atteinte fait référence ã la poésie moderne, mais on propose pour cela une grille appartenant aux mathématiques aussi qui, paradoxalement, pourrait nous faire aboutir à ce que la mesure de l'actualité nous fascine par la vision du défi qu' apporte la sémiose, ouverte au relativisme de toute sorte. Et cette grille est un support universel, et historiquement déterminé, rendu au climat intelectuel en général, par l'évolution des recherches dans ce domaine- les mathématiques. Plus précisément le premier support est celui de l'invariant ( derivée) algebrique, - on prend en consideration, aussi, le principe de la géometrie non-euclidienne, celle qui porte sur la 4 e dimension, le deuxième c'est une extension de la grammaire au niveau stylistique, mais fondée sur le principe mathématique de l'arborescence et de la connexité entre le cadre formel grammatical et le cadre formel stylistique. Ce qui en résulte c'est une structure morpho-stylistique de profondeur génératrice pour trois autres fonctions du langage poétique remplissant le rôle de structure stylistique de surface, dans les termes de la grammaire chomskienne. On utilise, de même, des points d'appui sans lesquels on n'aurait pas eu la possibilité d'avancer dans la recherché, comme l'opérateur de changement linguistique liant interne appartenant ã Anne Marie Houdebine ( 2010 ), le trope implicitatif de C.K. Orecchioni (1986 ), la métaphore révélatrice de L. Blaga ( 1937 ), la métaphore vive de Paul Ricoeur ( 1975 ), l'arborescence de B.Brainerd et sa théorie des graphs ( 1977 ) citée par Solomon Marcus ( 1981 ) et, évidemment, le point de départ essentiellement développé dans la thèse, celui de la double intention du langage poétique – la reflexivité et la transitivité de Tudor Vianu dans *Arta prozatorilor romani* ( 1941 ). Ce qui en a résulté ce sont les repères linguistiques stylistiques d' **articulateurs stylistiques, noyaux morpho- stylistiques,**

**marqueurs actanciels - l'intransitivité + ladouble intention de la transitivité stylistique, indirecte et directe** dans la poésie moderne, dans le cadre formel de la grammaire generative transformationnelle.

I.1 Mais on part de la théorie de la géometrie imaginaire, à l'opposé de celle euclidienne, théorie qui met en relief la complexité du devenir des formes artistiques, dans un monde qui vit à l'intérieur de la nostalgie du transcendent, mais dont les liaisons avec celui-ci lui ont été arrachées. Solomon Marcus, dans son ouvrage *Paradigme universale* (*Paradigmes universels* ,2011 ), réalise un parcours de ce concept appartenant au mathématicien Lobacevski (1827), et qui fait carrière à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XX e siècle. Il s'agit des espaces qui detiennent plus de trois dimensions en géometrie, une hypothèse qui a attiré plusieurs écrivains et artistes, leurs oeuvres ayant au centre „ la liberté imaginative inaugurée par les géometries non-euclidiennes" ( Solomon Marcus, *op. cit.*, 2011: 339 ). On s'appuie sur ce principe et on observe 4 fonctions du langage poétique, mais à travers une deuxième grille, celle algebrique cette fois-ci, 5 fonctions du langage poétique. Plus précisément le premier support est celui des géometries non-euclidiennes, le deuxième est l' arborescence algebrique, le troisième une extension de la grammaire generative transformationnelle, au niveau stylistique. La méthode s'appuie sur la capacité transformatrice et l'influence de l'articulateur stylistique comme point de départ pour la formation d'une chaîne integrative qui englobe, également, le côté mathématique et celui grammatical. A partir de ce principe méthodologique, le livre assimile deux axes principaux – un abstrait, l'autre integratif. Il s'agit d'un opérateur de changement linguistique formé de la catégorie du verbe ( ex. la transitivité / l'intransitivité, la voix pronominale ) et la fonction du langage poétique ( ex. la reflexivité ). C'est une structure abstraite de profondeur, opérateur de changement linguistique, introduite dans un arbre qui subit l'influence des degrés differents d'intensité de la métaphore, qui remplissent la function d'iarticulateurs stylistiques. Ce qui en résulte c'est une structure de surface qui a engendré trois autres fonctions du langage poétique – marqueurs actanciels. La structure de profondeur fonctionne ãcaractère abstrait, celle de surface ã caractère integratif.. Donc on a une grille : - Géometrique non-euclidienne, ã 4 fonctions du langage poétique - l'Intransitivitè/ la Reflexivité/ la Transitivité Indirecte/ la Transitivité Directe

- Algebrique ã 5 fonctions du langage poétique, l'Intransitivité/ la Reflexivité/ la Transitivité/ la Transitivité Indirecte et la Transitivité Directe qui, ã leur tour connaissent les sous- divisions génératrices suivantes :
- Linguistique stylistique – l'opérateur de changement linguistique ou le noyau morpho –stylistique structure de profondeur, l'arbre
- Stylistique – la figure, ou artiqulateur stylistique
- Linguistique stylistique – la structure de surface

Il y a, donc, deux voies d'acces, celle de la flexibilité qu'apporte la grammaire générative transformationnele ã laquelle on ajoute le principe mathématique de l'arborescence. Celle-ci s'appuie sur la *cohésion* et la *connexité.*

L'opérateur de changement linguistique noyau morpho-stylistique se construit par cohésion, il subit l'influence de l'articulateur stylistique, par connexité et engendre les marqueurs actanciels. Les marqueurs actanciels sont la 5 fonctions proprement –dites.

I.2 **l'opérateur de changement linguistique noyau morpho-stylistique:** L'Intransitivité du verbe + la reflexivité de la voix pronominale + la Reflexivité du langage poétique qu'on fait introduire dans l'arbre = structure de profondeur + la métaphore hermétique / la métaphore révélatrice, vive/ **articulateur stylistique** et ce qui en résulte c'est le **marqueur actanciel =** *L'Intransitivité et la Reflexivité* du langage poétique structure de

surface. On observe la structure de profondeur, celle de surface, aussi, qui se sont constituées de l'opérateur de changement linguistique, de l'articulateur stylistique = marqueur actanciel. Ce marqueur actanciel est le résultat de la cohésion du noyau morpho- stylistique et de la connexité de celui-ci avec l'articulateur stylistique. Le principe de la cohésion et de la connexité appartenant ã l'arborescence mathématique et la tension génératrice de la grammaire transformationnelle construisent une nouvelle fonction du langage poétique, l'*Intransitivité hermétique* et met dans une nouvelle lumière une fonction traditionnelle ,la Reflexivité du langage poétique.

**l'opérateur de changement linguistique noyau morpho-stylistique** : La Transitivité Indirecte du verbe + la Transitivité comme fonction du langage poétique qu'on fait introduire dans l'arbre = structure de profondeur + le trope implicitatif / **articulateur stylistique** et ce qui en résulte c'est **le marqueur actanciel** = *La Transitivité Indirecte* du langage poétique ou structure de surface. On observe la structure de profondeur, celle de surface, aussi, qui se sont constituées de l'opérateur de changement linguistique, de l'articulateur stilistique = marqueur actanciel. Ce marqueur actanciel est le résultat de la cohésion du noyau morpho-stylistique et de la connexité de celui-ci avec l'articulateur stylistique.Le principe de la cohésion et de la connexité appartenant ã l'arborescence mathématique d'une part, et la tension génératrice de la grammaire transformationnelle d'autre part, construisent une nouvelle fonction du langage poétique, la *Transitivité Indirecte* du langage poétique et met dans une nouvelle lumière une function traditionnelle, la Transitivité du langage poétique.

**l'opérateur de changement linguistique noyau morpho-stylistique** : la Transitivité Directe du verbe + la Transitivité du langage poétique qu'on fait introduire dans l'arbre = structure de profondeur + l'antisymbole ou le choc sémantique /**articulateur stylistique** et ce qui en résulte c'est **le marqueur actanciel** – *La Transitivité Directe* du langage poétique ou structure de surface. On observe la structure de profondeur, celle de surface, aussi, qui se sont constituées de l'opérateur de changement linguistique et de l'articulateur stylistique = marqueur actanciel. Ce marqueur actanciel est le résultat de la cohésion du noyau morpho-stylistique et de la connexité de celui-ci avec l'articulateur stylistique. Le principe de la cohésion et de la connexité appartenant ã l'arborescence mathématique et la tension génératrice de la grammaire transformationnelle construisent une nouvelle function du langage poétique, la *Transitivité Directe*. De mêeme, on observe que la transitivité poétique traditionnelle est mise dans une nouvelle lumière ã travers cette recherche. Il s'agit, donc, de la *double intention de la transitivité poétique* dans la modernité.

I.3 De toutes les descriptions présentées jusqu'ã présent on décèle, aussi, non seulement la manière dans laquelle les nouvelles trois fonctions - l'I / la TI et la TD aparaissent par le cadre formel grammatical trensformationnel et, également, par les différents degrés d'intensité de la figure, mais aussi la manière dans laquelle la chaîne des courants littéraires collaborent l'une après l'autre d'une rupture aparente, de surface. On peut considérer, même, qu'il y a une structure de profondeur des courants littéraires différents qui portent des éléments communs et, une structure de surface qui les sépare par les éléments différents. Revenant au cadre formel grammatical et stylistique, on peut conclure que, sous le signe de la sémiose libre, on voit une collaboration entre la reflexivité poétique et l'intransitivité et de même, entre la reflexivité et la transitivité indirecte. Celle directe porte l'ampreinte d'un domaine plus restraint et indépendant par la cultivation de l'antisymbole et du choc sémantique ã travers le postmodernisme, par exemple. On focalise, par desuus tout, sur l'évidence et le résultat escompté de la collaboration entre 3 fonctions du langage poétique et une indépendante, ce qui crée un système integratif des fonctions du langage poétique ou ce qu'on a nommé *la flexibilisation des fonctions du langage poétique* et qui représente, enfin de compte le titre du livre qui paraîtra.

I ( verbe ) + R ( verbe ) + T ( verbe ) + R ( stylistique ) + T (stylistique ) [structure de profondeur ] + As { métaphore hermétique / vive révelatrice } + As { trope implicitatif } + As{ antisymbole } = Marqueurs actanciels [ Ma] **R_____T / I-____TI_____TD** [ structure de surface]

## BIBLIOGRAPHY

Chomsky,N., *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, 1965

Blaga,L., *Geneza metaforei si sensul culturii*, in *Trilogia culturii Opere*, Editura Minerva, Bucuresti, 1975, Editura Regala pentru Literatura si Arta, Bucuresti, 1937

Houdebine, Anne Marie., *Sémiologie actuelle De l'imaginaire linguistique ã l'imaginaire culturel*, étude du cercle de l'Université Paris Descartes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales – Sorbonne, sous la direction d'Anne Marie Houdebine, professeure émerite ã l'Université Paris Descartes, Semeion, Hors Série, ISSN – 0005, 2010

Marcus,S., *Semantica si semiotica*, Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucuresti, 1981

Marcus,S., *Paradigme universale*, Editura Paralela 45, colectia Sinteze, Pitesti, 2011

Orecchioni,C,K., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986

Ricoeur,P., *Metafora vie*, traducere si prefata de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucuresti, 1984, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975

Vianu,T., *Arta prozatorilor romani*, Editura Albatros, Bucuresti, 1977, Editura Contemporana, Bucuresti, 1941

# ZOSIMOS´S VISION IN THE SHORT STORY LA ȚIGĂNCI

**Carmen Ioana Popa**
**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract:Through this study, we will present the space which has no beginning and ending from Zosimos´s vision in the short story of Mircea Eliade, La țigănci. This space in Zosimos´s vision portrays a place where the character undergoes various transformations. In order to enter in this perfect space, a sacrifice must be made, the monster guardian at the entrance must be sacrificed. But it has to be a double sacrifice, the one who makes the gesture must sacrifice himself. In Mircea Eliade´s short story, we will try to present Gavrilescu´s transformation into the house he enters. This space is under the time sign. Gavrilescu´s search becomes a labyrinth, a search that abstracts any limit. In order to enter the house, Gavrilescu must pay to the old woman who becomes the Agathodaimon from Zosimos´s vision. This house becomes the place where Gavrilescu´s spirit boils, suffering a transformation within this space. This place becomes a center, where the image of coincidentia oppositorum appears. Being a static space, Gavrilescu is mobile, wandering in his own labyrinth.*

*Keywords: labyrinth, house, search, time, sacrifice*

În acest studiu vom încerca să observăm locul de tip androgin care îi permite personajului să intre în contact cu sine pentru a se regăsi în cosmos sau prin intermediul celeilalte jumătăți. În scopul acesta ne vom ajuta de viziunea lui Zosimos pe care o regăsim expusă în *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, de C. G. Jung. Această viziune pune în lumină un spațiu fără început și fără sfârșit, loc în care omul se transformă după ce trece prin anumite etape. Acest templu, cum este numit în text, este un spațiu prin excelență perfect, are o intrare care este în același timp ieșirea și transformarea. În interiorul acestui spațiu trebuie să aibă loc un act de jertfire pentru a putea pătrunde în acest loc, fără început și fără sfârșit; însă nu doar monstrul care păzește intrarea trebuie sacrificat, ci și cel care înfăptuiește această jertfă. „Această idee importantă a celui care se jertfește pe sine îi venise lui Zosimos, după cum știm, sub forma învățăturii «evreilor» (adică, a creștinilor). Cristos a fost un Dumnezeu care s-a jertfit pe sine."[1]

În *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, de C. G. Jung, este prezentat și un rezumat al acestor viziuni pe care le-a avut Zosimos, și pe care îl vom reda în integralitatea lui în cele ce urmează: „Și, ca să mă exprim concis, dragul meu, ridică un templu dintr-o *singură* piatră [care este albă] ca albul de plumb, ca alabastrul de marmură prokonezică [și] nu are nici început, nici sfârșit în tipul construcției sale (...) [adică este rotund]. Înăuntru însă conține un izvor cu apa cea mai pură și lumina cea mai strălucitoare a soarelui. Străduiește-te [să afli] unde este intrarea în templu; ia în mâini o sabie și caută astfel intrarea. Căci locul în care se află deschiderea intrării este o prăpastie îngustă; și un dragon stă la intrare, păzind templul. Prinde-l și sacrifică-l (...) mai întâi și după ce i-ai jupuit pielea, ia carnea lui cu oase cu tot, îmbucătățește-l (...) și pune membrele împreună cu oasele la intrarea în templu. Fă [în fața] acestuia o treaptă și urcă pe ea și du-te înăuntru și vei găsi acolo lucrul căutat, și anume preotul, omul de cupru (...) pe care-l vezi stând în izvor și

[1]C. G. Jung, *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017, p. 83.

compunând lucrul (...). Pe acela însă [curând] nu îl [mai] vezi ca om de cupru, căci el s-a transformat tocmai în privința culorii naturii sale și a devenit un om de argint (...), pe care în scurt timp îl vei avea, dacă vrei, [ca] om de aur (...)."[2]

În opera lui Mircea Eliade mitul iubirii se împletește cu incompatibilitatea și ratarea, căderea personajului, totul stând sub semnul *coincidentia oppositorum*. Totul ajunge pe o culme, ca după totul să se năruie, setea de absolut, de evadare, de abolire a timpului devine un motiv de destrămare a perechii în plan teluric. Ieșirea din timp și evadarea în sacru, de cele mai multe ori duce la ratarea perechii deoarece dorințele celor doi nu se mulează pe ceea ce aspiră unul dintre ei. Căutarea lor devine una labirintică, o căutare spre interiorul lor, o ieșire din timp și o evadare într-un spațiu paradisiac, loc în care devin asemenea perechii adamice. „Unul dintre aspectele esențiale dezbătute în opera fantastică a lui Mircea Eliade – esențial deoarece facilitează în cel mai înalt grad speculația metafizică - este (...) acela al *timpului,* privit sub două laturi. Prima semnifică *identificarea lui cu istoria*, cu trecerea ireversibilă către neant. Acest timp înseamnă o limitare a existenței umane, un drum încet, dar sigur, către moarte. Cea de a doua ar marca, dimpotrivă, *abolirea oricăror limite*, trecerea într-un timp sacru, în care degradarea își încetează acțiunea malefică. Ar fi vorba, prin urmare, de intrarea într-un fel de prezent continuu, care neagă devenirea și în care existența nu se mai îndreaptă înspre neant. De cele mai multe ori, ieșirea din Istorie se confundă în proza lui Mircea Eliade cu găsirea unui spațiu paradisiac, situat în afară de timp."[3]

În *La țigănci*,intrarea lui Gavrilescu în casa țigăncilor poate fi interpretată din perspectiva viziunii lui Zosimos. Această intrare devine una în subconștient, loc în care *animus* și *anima* coexistă, putând vorbi despre *coniunctio*. Intrarea în templul din viziunea lui Zosimos nu are nici început, nici sfârșit, concepte care se aplică și în cazul casei de la țigănci. Totul devine o cufundare în sine însuși, o proprie devorare. Gavrilescu parcurge un drum inițiatic pentru a se putea desprinde de teluric. Obstacolele pe care trebuie să le dărâme sunt doar probele care îl vor face să parcurgă etapele premergătoare intrării în subconștient. Această intrare în subconștient este o ieșire din timpul real, o evadare într-un timp care îi va permite lui Gavrilescu să o reîntâlnească pe femeia pe care a iubit-o în tinerețe și pe care a ascuns-o în subconștientul său. Drumul parcurs în interiorul casei este un drum pe care îl parcurge pentru a o regăsi pe această femeie.

În această nuvelă, vom observa că intrarea în acest spațiu în care timpul este abolit se face prin intermediul unei tinere, unei fete Morgana care îl atrage într-un loc sacru. Această fată este asemeni unei Meluzine (anima) care îl conduce la poarta subconștientului său. Tânăra „îi zâmbi cu toată gura și cu ochii și, văzându-l că șovăie, îl trase ușor de braț în curte. Gavrilescu o urmă fascinat (...). Îl privi scurt, adânc, în ochi, apoi îi luă mâna și-l conduse repede către o căsuță veche, pe care anevoie ar fi putut-o bănui acolo, ascunsă între tufe mari de liliac și boz. Deschise ușa și-l împinse ușor înainte. Gavrilescu pătrunse într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi"[4]. Pentru a intra în casă trebuie să-i plătească bătrânei, aceasta fiind un vameș care îi permite accesul spre o cu totul altă lume; devine o evadare din profan în sacru. Această bătrână devine Agathodaimon din viziunea lui Zosimos: „am zărit un bătrân încărunțit, era complet alb, atât de alb, încât din cauza albului atât de puternic, ochii îi orbiseră. Numele lui era însă Agathodaimon. Și acel bătrân încărunțit întoarse capul și mă privi timp îndelungat. Eu însă am tot insistat: «Arată-mi

[2]*Ibidem*, p. 78.
[3]Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca Editura Dacia, 2006, p. 134.
[4] Mircea Eliade, *La țigănci*, prefață de Carmen Mușat, fișă bibliografică și referințe critice de Lucian Pricop, București, Editura Cartex 2000, 2012, p. 32.

drumul corect». Dar el nu s-a întors după mine, ci și-a continuat alert drumul. Iar eu, urmând într-acolo drumul, am ajuns în sfârșit la altar”[5].

Această casă devine un loc în care spiritul lui Gavrilescu fierbe, suferind o transformare în interiorul acestui spațiu. În viziunea lui Zosimos se vorbește despre transformarea oamenilor: „Și am zărit un homunculus bărbier gri, care mi s-a adresat: «La ce te uiți?» I-am răspuns: «Mă surprinde fierberea oamenilor care ard și ei, și totuși trăiesc.» El a răspuns și așa a grăit: «Ceea ce vezi tu este intrarea și ieșirea și transformarea.»”[6]. Pătrunderea în acest loc pentru Gavrilescu este un întreg proces de inițiere, el intră pentru a ieși și a se transforma pentru ca în cele din urmă să se reîntoarcă pentru a-și împlini destinul. El se pregătește să devină spirit cu ajutorul jumătății sale pe care a pierdut-o. Procesul prin care trece este o îmbălsămare asemenea celei din viziunea lui Zosimos: „«Locul practicării (...) așa-numitei îmbălsămări. Căci oamenii care vor să aibă parte de artă intră acolo și, evadând din trup, devin spirite.»”[7].

Casa este asemenea templului lui Zosimos: „Acest templu nu trebuie să aibă nici început, nici sfârșit”[8]. Se rătăcește în interiorul acestei case, simte că totul îl devorează, nu găsește nici intrarea, nici ieșirea: „hora îl poartă ușor, printre fotolii și paravane, către fundul încăperii”[9]; „parcă nu mai era aceeași încăpere”[10]; „ceea ce vedea el erau două sau trei paravane separate care-și împreunau imaginile într-o mare oglindă cu ape verzi-aurii”[11]; „ieșind dintr-un fel de coridor alcătuit din două rânduri de paravane, pătrunse într-o încăpere largă și însorită”[12]. Se afundă în acest labirint: „aici s-ar fi spus că începe o altă odaie, care părea că se prelungește într-un coridor întortocheat”[13]. Gavrilescu se rătăcește în căutarea acelui lucru uitat, dar această căutare în labirint îl ajută să descopere piesele tabloului complet și să o regăsească pe Hildegard. În viziunea lui Zosimos: „m-am rătăcit din nou, căci nu cunoșteam drumul, și iată-mă cufundat în deznădejde”[14]. Această deznădejde îl cuprinde și pe Gavrilescu, se pierde pe sine și se regăsește pe sine în acest spațiu misterios.

Gavrilescu este atras de răcoarea nucilor, neștiind că acești nuci au darul profeției, fiind un fel de gardieni care se interpun între profan și sacru, între lume și casa țigăncilor: „la umbra nucilor îl întâmpină o neașteptată, nefirească răcoare, și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zâmbind. Parcă s-ar afla dintr-o dată într-o pădure, la munte. Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu iederă și, pe nesimțite, îl cuprinse o infinită tristețe. Atâția ani trecuse cu tramvaiul prin fața grădinii, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se coboare și s-o privească îndeaproape. Înainta încet, cu capul lăsat ușor pe spate, privind crestetele înalte ale arborilor”[15]. Piatra în acest context are o strânsă legătura cu procesul inițiatic de care va avea parte Gavrilescu. „Piatra și omul prezintă o dublă mișcare ascendentă și descendentă. Omul se naște din Dumnezeu și se întoarce la Dumnezeu. Piatra neșlefuită coboară din cer; odată lucrată, ea se înalță spre el.”[16] Piatra din care este format zidul devine o punte de legătură între sacru și profan, între pământ și cer, „piatra brută este de asemenea socotită drept androgină, androginia constituind perfecțiunea

[5]C. G. Jung, *op. cit.*, p. 76.
[6]*Ibidem*, p. 73.
[7]*Ibidem*, p. 73.
[8]*Ibidem*, pp. 74-75.
[9]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 38.
[10]*Ibidem*, p. 38.
[11]*Ibidem*, p. 38.
[12]*Ibidem*, p. 40.
[13]*Ibidem*, p. 44.
[14]C. G. Jung, *op. cit.*, p. 76.
[15]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 31.
[16] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 719.

stării dintâi”[17]. Acest zid este protector, nelăsând să treacă de el influențele de ordin negativ sau malefic, limitând accesul celor ce nu sunt aleși. El înconjoară sacrul, fiind un simbol despărțitor, „este comunicarea tăiată, cu dubla sa incidență psihologică: securitate, înăbușire; apărare, dar și închisoare. Simbolistica zidului se întâlnește aici cu cea a elementului feminin și pasiv al matricei”[18]. În interiorul acestor ziduri, Gavrilescu intră în contact direct cu *anima*, se va reîntoarce la origini, în trecut, timpul va fi abolit, se simte în siguranță și apărat de profan, dar este înăbușit de căldura permanentă și de faptul că nu poate ajunge obiectul căutat, rătăcirea lui devine o închisoare a sinelui. În acest loc întâlnește elementul feminin, tinerele fete care îl vor ajuta să o regăsească în sine pe Hildegard. Templul din viziunea lui Zosimos trebuie construit „dintr-o singură piatră [care este albă] nu are nici început, nici sfârșit în tipul construcției sale (...) [adică este rotund]”[19]. Acest templu devine un centru al ființei, loc în care contrariile se contopesc, loc în care sacrul este separat de profan, loc în care nu este nici început, nici sfârșit, loc în care individul se rătăcește pentru a se putea regăsi pe sine pentru a se contopi cu contrariul său, reîntorcându-se la origini. Trecând de aceste ziduri, Gavrilescu intră în acest templu, în sacru, evadând din profan, pentru a se regăsi pe sine, putând vorbi de *animus* și *anima*.

Gavrilescu își ratează existența din cauza firii sale de artist, destinul său ia o întorsătură care îl desparte de femeia care i-a fost predestinată, însă prin intrarea în acest spațiu sacru el se poate reîntregi pentru a-și transcede existența împreună cu Hildegard. Însă căutarea ei devine una labirintică, el se rătăcește în acest loc sacru pentru a se putea detașa de profan, intră într-un spațiu în care timpul se prelinge într-un mod diferit, pentru a-i putea fi îngăduită transformarea. În această casă intră în ireal, în fantastic, timpul fiind abolit pentru a intra într-un spațiu paradisiac. Acest loc devine un centru, loc în care apare imaginea coincidenței contrariilor, fiind un spațiu static, Gavrilescu fiind mobil, rătăcind în propriul labirint. Din acest loc, care este perceput ca fiind unul interior, pornește spre exterior. „Centrul poate fi considerat, în radiația lui orizontală, ca să-i spunem așa, o imagine a lumii, un microcosmos conținând în sine toate virtuțile universului; iar în radiația lui verticală, un loc de trecere, un cenaculum al inițierilor, calea între nivelurile ceresc, terestru și infernal ale lumii, pragul depășirii și, în consecință, al rupturii. Centrul critic este punctul celei mai mari intensități, locul deciziei, linia de despărțire.”[20]

„Sunt cele trei trei «zone» ale ființei omenești, trupul, sufletul și spiritul: țiganca, evreica, grecoaica (ultimele două fiind, de asemenea, Elsa și Hildegard).”[21] Iubirea și femeia din tinerețe pot fi regăsite doar prin această inițiere, rătăcire în propriul labirint lăuntric, putând remarca motivul căutării. Gavrilescu caută permanent ceva, fără a-și aminti ce anume, însă vom remarca anamneza personajului. Această anamneză are loc în acest centru care se găsește în casa de la țigănci. Căutarea în propria memorie a existenței sale anterioare pe care a pierdut-o prin căsătoria cu cealaltă femeie, îl dezechilibrează pe Gavrilescu.

Casa în care a pătruns Gavrilescu este un centru, fiind o imagine a universului, loc al transformărilor, spațiu fără început și fără sfârșit, devenind un loc al inconștientului, al ființei interioare, casa este și un simbol al elementului feminin, aici Gavrilescu o va întâlni pe Hildegard pentru a se pregăti de marea trecere. Ușa prin care intră în acest mediu este un simbol al trecerii dintr-o stare într-o cu totul altă stare, putem deduce că devine o intrare din cunoaștere în necunoscut, într-un mediu al întunericului, al căutării. De asemenea, poate fi interpretată ca o trecere din profan în sacru, bătrâna de la intrare fiind cea care îl inițiază,

[17]*Ibidem*, p. 719.
[18]*Ibidem*, p. 1048.
[19]C. G. Jung, *op. cit.*, p. 78.
[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 212-213.
[21]Ion Neagoș, *Mircea Eliade și mitul iubirii*, ediția a II-a revăzută, Florești, Editura Limes, 2016,p. 124.

devenind o intrarea în propriul său inconștient. Gavrilescu pătrunde prin această ușă pentru a putea transcede, pentru a avea o revelație asupra propriei sale meniri.

Transformarea lui Gavrilescu în acest spațiu este inițiatică, el trebuie să fie pregătit de lunga călătorie pe care o va face cu Hildegard. Hildegard este cea care îl conduce pe celălalt tărâm, fiind un înger al morții care îl așteaptă pe Gavrilescu pentru a trece împreună. Mână în mână ei își încep călătoria, așa cum ar fi trebuit să-și trăiască viața, însă ratarea perechii lor în viață va deveni o împlinire într-un tărâm atemporal. Vrăjit de fată, el nu realizează ceea ce urmează, totul pentru el este un vis, nici în acel moment el nu este capabil să vadă adevărul. „Îi ținea mâna prinsă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul pe pernă, cu ochii pe cer. Gavrilescu o privea adânc, concentrat. - Hildegard, începu el târziu. Se întâmplă ceva cu mine și nu știu bine ce. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez. Fata întoarse capul spre el și-i zâmbi. - Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis..."[22]

Spațiul, fără început și fără sfârșit, loc al transformărilor, permit personajelor să intre în contact, de cele mai multe ori, cu originea, cosmosul, iar templul din viziunile lui Zosimos este un spațiu al centrului, fiind o reprezentație a cosmosului. Acest templu reprezintă macrocosmosul și microcosmosul, fiind legătura omului cu divinul. De unde deducem faptul că acest spațiu este o imagine a divinului și a omului. Prin urmare, templul reprezintă întreg cosmosul, fiind un loc al transformărilor.

## BIBLIOGRAPHY

1. DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
2. ELIADE, Mircea, *La țigănci*, prefață de Carmen Mușat, fișă bibliografică și referințe critice de Lucian Pricop, București, Editura Cartex 2000, 2012
3. ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995
4. ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008
5. ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
6. ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefață* de Georges Dumézil și un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992
7. GLODEANU, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca Editura Dacia, 2006
8. JUNG, C. G., *Opere complete 12. Psihologie și alchimie*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2016
9. JUNG, C. G., *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017
10. NEAGOȘ, Ion, *Mircea Eliade și mitul iubirii*, ediția a II-a revăzută, Florești, Editura Limes, 2016
11. SILION, Bogdan, *Mircea Eliade și misterul totalității*, București, Editura Eikon, 2016
12. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

[22] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 66.

# THE IDYLLIC CHARACTER IN THE WORK OF IOAN SLAVICI

**Ioana Nadia Dat**
**PhD Student, University of Oradea**

*Abstract: In his works Ioan Slavici creates complex portraits which must be perceived within the intimacy of environment they live in. Most times he acts didactically being a supporter of the idea that each person is responsible for their actions, thus both the women and the man represent the result of thei decisions. The proseman aims to give his characters an inner life in his works, and sees his people on the inside by means of their feelings and moral crises and evenn their intellectual processes. He views his characters in their inward complexity, he knows how to read inside their consciousness, he does not invent but instard he relies on observing the realities of life.*

*Keywords: character, idyllic, tradition, feeling, love.*

Ioan Slavici realizează în operele sale portrete complexe, care trebuie receptate în intimitatea mediului în care acestea trăiesc. El este de cele mai multe ori un moralizator, un susținător al ideii că fiecare persoană este răspunzătoare pentru întreprinderile sale, femeia sau bărbatul fiind sume ale deciziilor lor.

În nuvela *Gura satului,* Ioan Slavici prezintă aspecte din viața de la țară, scoțând în evidență faptul că oamenii se lasă influențați de aparențe iar realitatea este denaturată lăsând loc aparențelor. Personajele din operă își duc viața fără rautate și ură, dar rămân sclavii tradiției. În mijlocul acestui mediu, Miron și Marta, își trăiesc idila, în ciuda idealului familiei fetei cu privire la căsătoria acesteia. Prozatorul reliefează puritatea sentimentului de iubire care învinge toate piedicile, Marta reprezentând tipul fecioarei îndrăgostite.

Acțiunea nuvelei se învârte în jurul dragostei și căsătoriei domnișoarei Marta, fiica Saftei și a lui Mihu, o familie cu renume în comunitatea rurală. Fiind o fată frumoasă, Marta devine un subiect de discuție pentru femeile din sat, aceasta fiind urmărită când mergea prin sat cu diverse treburi. Gura satului vorbește despre un presupus pretendent al fetei, Toderică, fiul lui Cosma Florii Cazacului, un om înstărit din sat. De această dată, gura lumii dă greș, deoarece, un Făt-Frumos misterios, Miron, este personajul de care Marta este îndrăgostită. Fiind un baiat frumos, care cânta din fluier, Miron este îndrăgit de cei din sat, fapt pentru care aceștia aprobă tacit dragostea celor doi. Deși nu-i împărtășea iubirea lui Toderică, Marta e pețită și se hotărăște ziua nunții. Sentimentele fetei pentru Miron devin tot mai puternice și aceasta decide să își înfrunte familia. În ciuda amenințărilor și a vorbelor grele spuse de tatăl Martei, se decide ruperea logodnei cu Tudorică. Deși rătăcise prin lume, Miron apare și se căsătorește cu Marta.

Dragostea Martei este susținută încă de la început de Safta, care judeca cu inimă de mamă, fiind mereu alături de fiica ei. Mihu, tatăl autentic, dacă l-a început nu concepe să strice logodna fiind terorizat de ce vor spune cei din jur, în cele din urmă cedeaza și își susține fiica. Cei doi pretendenți, Toader și Miron, nu sunt puși în antiteză de autor. Miron este parcă un personaj mitologic, un zburător care a pus stăpânire pe inima Martei, fiind un personaj folcloric. Dragostea dintre cei doi este foarte puternică și dominată de puritate și profunzime.

,,- Marto! zise el încet, o singură dată trăiește omul, dar aș dori să mor în clipa aceasta. O! Cât de mult am gândit, cât de mult am visat, cât de des am furat fericirea,

închipuindu-mă fericit. Tu n-ai fost la munte, nu cunoşti podoabele lumii. Când cerul e senin şi vânturile se aşează la odihnă, auzi de jos din vale murmuiala pâraielor, un zgomot uşor şi veşnic; tot aşa atunci îmi iau fluierul, gândesc la tine şi cant. Cântecul îmi sfâşie inima; dat când ca să mi-o sfâşie. Când se stârneşte apoi viforul şi copacii se îmcovoaie, crapă şi ies din rădăcini, când puhoiul năpădeşte, atunci privesc înspre dealul ista, îl caut din ceaţă şi, când îl văz, mi se sfâşie inima, dar îl caut, ca să mi-o sfâşie. De când te-am văzut, Marto, parcă am şapte vieţi; atât am trăit, atât am gândit, atât m-am zbuciumat, încât e minune că nu m-am mistuit. Iar acum, când te simt în braţele mele, îmi vine să cred că tot visez şi, ştiind că nu visez, parcă mă topesc, mă sting, mă mistuiesc."[1]

Dacă Miron este considerat un zburător, un hoţ de inimi, Marta poate fi percepută ca o Ileana Cosânzeana, zâna din poveşti, ascultătoare fată de părinţi dar tenace şi hotărâtă în a-şi apăra iubirea. Ea trăieşte la intensitate maximă sentimentele arzătoare de iubire, pentru care luptă cu dârzenie, dovedind calităţile şi puritatea unei fecioare îndragostite.

Dragostea celor doi tineri se consumă într-un cadru natural în care se oglindeşte cu exactitate specificul poporului român. Ioan Slavici zugrăveşte în operă obiceiul peţitului în cele mai mici detalii. Părinţii fetei aranjează curtea astfel încât să scoată în evidenţă situaţia lor financiară: îşi etalează carele, plugurile, vitele, caii, toate fiind supravegheate atent de slugi. Întâlnim în operă un întreg ritual al peţitului, cu discursuri automate, cu gesturi mecanice, asupra tuturor tronând farmecul oamenilor şi al obiceiului. Scena peţitului este zugravită excepţional, scriitorul dovedind o cunoaştere minuţioasă a vieţii ţărăneşti.

O altă idilă se consumă în nuvela *La crucea din sat,* Ileana reprezentând aici tipul fecioarei îndrăgostite, fiind un personaj idilic. Protagoniştii operei sunt: Bujor, un fecior modest, servitor la casa bogătaşului Mitru, de a cărui fiică, Ileana, îndrăzneşte să se îndrăgostească. Frumoasa Ileana îi răspunde cu aceleaşi sentimente de iubire. Preţuirea lui Slavici faţă de oamenii de jos reiese din puternicul sentiment de demnitate umană de care este dominat argatul. Pentru a diminua sentimentele de iubire ale Ilenei faţă de Bujor, Mitrea îl înjoseşte făcând referire la condiţia socială a acestuia de sluga. Dovedind demnitate şi sensibilitate, Bujor părăseşte curtea bogătaşului. În ciuda diferenţei condiţiei sociale, dragostea împacă totul. Tinerii se întâlnesc la crucea satului iar părinţii acceptă în final fără dificultate căsătoria lor.

Ileana este un personaj idilic deoarece nutreşte pentru Bujor o dragoste sinceră, curată, pentru care luptă, acesta fiind idealul suprem. Ea ignoră tot ceea ce se întâmplă în jurul ei, lăsându-se condusă doar de inimă, doar de sentimente profunde şi sincere.

Nuvela *Pădureanca* debutează idilic cu exodul oamenilor de la pădure la câmpie, în timpul secerişului: ,,Simţind apropierea timpului de seceră, pădurile se pun în mişcare, colibă cu colibă, sat cu sat se adună, văile pornesc întregi spre câmpia întinsă, şi în câteva zile, cât ţine locul din Mureş până în părţile Orăzii şi până la izvoarele Crişului, nu mai rămân prin sate decât moşnegii neputincioşi, babele bătrâne şi copiii nevârstnici: setea de viaţă îi ia şi-i duce pe toţi la sărbătoarea cea mare ce se ţine în fieştecare an o dată pentru împărţirea pâinei de toate zilele".[2]În acest cadru natural, sunt prezenţi flăcăi sprinteni, fete frumoase şi lăutari care însufleţesc atmosfera. În acese situaţii dispar diferenţele sociale, toţi muncesc împreună, fiind, parcă, înfrăţiţi între ei. Această atmosferă idilică este completată de dragostea pură şi intensă dintre Iorgovan şi Simina. Iorgovan este feciorul bogătaşului Busuioc iar Simina este o fată săracă, care muncea pe moşia acestuia. Iubirea dintre cei doi apăruse brusc, fără să îşi dea seama niciunul dintre ei, fapt pentru care se simţeau legaţi veşnic.Întâlnirile dintre cei doi îndrăgostiţi transmit emoţii puternice.

[1] Ioan Slavici, *Nuvele*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p.215;
[2]Ioan Slavici, Nuvele, Bucureşti, Editura Andreas, 2013, p.206.

,,Iorgovan își mișca buzele și se uita împrejurul său: ar fi voit să rupă, să frângă, să spargă, nu cuteza să se uite drept la ea, i se închideau ochii când o vedea, căci simțea că îndată ce o vede îi vine s-o apuce și s-o strângă în brațe, încât să-i piară pofta de a mai plânge.

- Degeaba te uiți, grăi dânsa, că nu-i nimeni acasă; și chiar dacă ar fi, mie nu mi-e rușine să plâng.

-Atunci de ce plângi? grăi el apropiindu-se de dânsa. Am venit eu ca să te văd plângând?

-Mai știu și eu de ce-ai venit! răspunse ea așezându-se și întorcând fața de la dânsul.

Iorgovan începu să-și rupă c-o mână unghiile de la cealaltă. În cele din urmă, el o apucă cu vârful degetelor și-i zise:

-Simino, auzi tu, Simino! Fii cuminte. Uite, zău, că-mi pierd sărita. Și de ce?

Ea își șterse ochii și se întoarse spre el.

-Tot am vrut să te întreb –zise apoi- și nu știu de ce nu te-am întrebat: ce vrei tu cu mine?

El dădu din umeri.

-Nimic! Știu numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele.

-Dragoste – în sec! zise ea. Eu dragă și tot eu arsă de dor.

-Așa-i! răspunse flăcăul, știu că-i așa.

-Atunci dă-mi pace!

-Dar tu de ce nu-mi dai mie?

Ea se uită lung la el, dar nu-i răspunse nimic.

-Așa e! grăi Iorgovan strâmtorat. Tu nu ai alergat după mine, dar m-ai făcut pe mine să alerg. Dar cine știe, poate că e mai bine așa.”[3]

Deocamdată, dragostea dintre cei doi tineri nu cunoaște granițe sociale. Intervenția părinților lui Iorgovan schimbă situația și acesta va trebui să țină seama de opiniile alor săi, care nu pot accepta în familia lor o nora de altă condiție socială, o sărăntoacă. Simina simte părerea acestora față de ea:

,,-Știu, urmă ea liniștită, o văd, o simt în tot ceasul, că ți-e rușine de dragostea ce o ai către mine și te feresti ca nu cumva lumea sș afle despre ea: dacă nu mă pot supăra de asta, Iorgovane, n-o să mă supăr de nimic în viața mea.”[4]

Iorgovan recunoaște față de Neacșu, tatăl Siminei, că în luarea deciziei de a se căsători cu aceasta, este influențat de părinți: ,,Pentru că nevastă-mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci și părinților mei noră și rudelor mele om din casă, și ar trebui să fie moarte de om.” [5]Neacșu este omul împăcat cu condiția sa social și singurul conștient de șubrezimea relației dintre cei doi. Ura acestuia față de cei ce-l umilesc reiese din vorbele pe care i le adresează Siminei: ,,Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară – urmă el peste puțin, că nu-ți este firea pentru aceasta. Tu ai dormit astă-noapte aici, întinsă pe un braț de fân, și ai dormit bine, dar ei au dormit în paturi cu perini de puf și n-au să te uite niciodată că ai dormit în șura lor…Tu nu știi să ședzi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu știi să te îmbraci în portul lor, nici să vorbești în limba lor.”[6]

Moarte bătrânului Neacșu, victimă a lăcomiei lui Busuioc, transform o parte a iubirii Siminei în ură, cu atât mai mult cu cât fata își părăsise tatăl pentru Iorgovan tocmai în ajunul morții acestuia. Pentru a-i alina durerea, Busuioc decide să o ia de nor ape Simina, însă aceasta îl refuza spre mirarea tuturor. Deși Iorgovan a constituit idealul vieții sale, împlinirea prin căsătorie, dragostea părintească primează. Sentimentele fetei de iubire pentru Iorgovan nu dispăruseră, fapt ce reiese din scena în care Iorgovan moare în brațele ei.

[3] Idem, ibidem, p. 223,
[4] Idem, p. 241.
[5] Idem, p. 232.
[6] Idem, p. 244.

Simina simte pentru Sofron, om cinstit, superior lui Iorgovan, un respect profund, lăsându-i chiar senzația că-l iubește. Probabil că cei doi s-au căsătorit și au avut o căsnicie armonioasă, bazată pe respect, însă, marea iubire a Siminei a fost una singură, Iorgovan. Simina rămâne tipul fecioarei îndrăgostite dând totul unei singure iubiri, de obicei, prima, neputându-și doza sentimentele, având un suflet pur. Ea este un personaj foarte puternic dar în același timp și vulnerabil în lupta vieții, dovedind sentimentul de demnitate al omului simplu.

Opera *Scormon* păstrează aceeași lume rurală, caracterizată de idilic și sentimentalism. Titlul operei este dat după numele câinelui și ilustrează legătura de viață dintre om și animal. Într-un cadru de viață țărănească se desfășoară o idilă la care iau parte două suflete primitive. Sanda, eroina povestirii, este îndrăgostită de ciobanul Pascu, un flăcău tăcut și ușor impasibil. Neliniștea erotică apare întâi la Sanda iar legătura dintre cei doi se face prin intermediul unui câine credincios Scormon, rămas fără stăpân. Ciobanul fusese plecat la oaste iar la întoarcere nici nu îndrăznește să se gândească la Sanda, crezând că aceasta îl uitase. Câinele rămâne și de această dată solul dragostei lor.

Apariția dintr-o dată a câinelui îi amintește Sandei de Pascu, plecat în cătănie, de la care nu mai primise niciun semn de viață. Câinele care urlă îi provoacă Sandei neliniște, crezând că acesta a murit. Odată cu schimbarea de stare a câinelui, speranța reînvie în sufletul fetei. Scormon fusese trimis să-i dea fetei un semn despre Pascu și să refacă legătura dintre el si Sanda. În partea a doua a povestirii, tinerii se reîntâlnesc, tot Scormon fiind cel care o întâpină pe fată. Când Sanda și Pascu se reîntâlnesc, vorbesc ocolit despre lucruri care par indiferente față de sentimentele de care sunt cuprinși, dar care, de fapt, îi apropie.

,,-Mi-a spus Florea lui Butuc c-ai venit acasă! grăi Sanda înăbușită.

Pascu abia putu să o auză.

-Da! am venit acasă. Și Florea a venit acasă, răspunse el căutând vorbele. Am turmă frumoasă. Patruzeci și șase de berbeci, o sută șeasezeci și două de mioare și optzeci și trei de miei.

-Frumoasă turmă!

-Și iarba e foarte bună, să zici că-i pagubă să pască oile în ea. Ia! Berbecele cela e al meu: simbrie. Să ți-l arăt.

El plecă înspre turmă, și Sanda în urma lui, iar Scormon adunând turma înaintea lor.

-E grasă turma!

-Foarte grasă. Așa turmă n-am văzut încă. Vezi aceea, și aceea, și berbecele cela, și celălalt, urmă el, arătând oile răsfirate. Am tot de la zece una.”[7]

Firi primitive, niciunul dintre ei nu îndrăznește să își mărturisească dragostea, fapt pentru care discută despre oi, capre și câini. Simbol al purității pastorale, cei doi, Sanda și Pascu, par a începe ei, pentru prima oară în lume, dragostea, devenind astfel tipuri ziditoare de viață. Aceeași sănătate și prospețime se regăsește și în cadrul natural în care se desfășoară idila. Faptul ca Sanda reprezintă tipul femeii ziditoare de viață reiese și din finalul operei, un final emoționant și duios.

,,În toamna viitoare, peste trei dealuri și trei văi, în umbra unui tei, era o trochiță. Scormon e culcat lângă ea și privește în tăcere cum copilul se joacă cu mânuțele lui, bombănind vorbe de tainic înțeles.”[8]

Ioan Slavici vizează în scrierile sale să dea personajelor viață lăuntrică și scriitorul vede oamenii lui dinăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale. El privește personajele în complexitatea lor sufletească, știe să citească în conștiința lor, nu inventează, ci se sprijină pe observarea realităților vieții.

[7] Ioan Slavici, *Nuvele*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p.196;
[8]Idem, ibidem.

Prozatorul consideră că întreaga osteneală a omului e „ca să poată avea din când în când câte o clipă de repaus sufletesc…”, iar clipele acele, când omul se uită pe sine, „sunt rodul vieţii” şi al fericirii lui. În opinia scriitorului sunt mai fericiţi cei ce pot să stărnească și altora încântare, reușind astfel să se ridice deasupra greutăților vieții. Preocuparea privind problemele teoretice ale creaţiei artistice n-a fost un fapt întâmplător, ci o lucrare conştientă care l-a interesat în mod consecvent pe scriitor. Această latură a activităţii lui contribuie la o cunoaştere mai profundă a personalităţii marelui prozator.

## BIBLIOGRAPHY

1. Slavici, Ioan, *Opere,* vol. I-XIV, sub îngrijirea unui colectiv: Iosif Pervain (vol.I), Teofil Teaha (vol.II-V), Ion Dodu Bălan (vol.VI), Constantin Mohanu (vol.VII-XIV), prefață de Dimitrie Vatamaniuc, Editura Minerva, București,1967-1987.

2. Slavici, Ioan, *Opere,* vol. I-VIII, ediție de Constantin Mohanu, prefață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, Bucureıti, 2001-2007.

3. Slavici, Ioan, *Opere,* vol. I-VII, studiu introductiv si cronologic de Dimitrie Vatamaniuc, Editura Național, București 2001.

4. Cheie-Pantea, Iosif, *Slavici și vocația tragicului,* vol. *Palingeneza valorilor,*Editura Facla, Timișoara, 1992. 4. Cubleșan, Constantin, *Ioan Slavici*, Editura Recif, București, 1994.

5. Cubleșan, Constantin, *Moara cu noroc. Biografia unei capodopere,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

6. Dumitrescu, Adriana, *Introducere în opera lui Ioan Slavici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1998.

7. Gal, Teodor, *Ioan Slavici despre educație si învățământ*, Editura Didactică si Pedagogică, București, 1967.

8. Gluck, E., Neamșu, G., Vatamaniuc, D**.,** *Studii si documente privind activitatea lui loan Slavici,* vol. I si II, Universitatea Populară Arad, Arad, 1976.

9. Ilica, Anton, Nan, Monica, *Toposul în creația lui Ioan Slavici,* Fundația „Ioan Slavici”, Arad, 1999.

10. Hurezan, Pascu, Simăndan, Emil, *Ioan Slavici si unitatea spiritual națională*,Fundația culturală „Ioan Slavici”, Arad, 1998.

11. Marcea, Pompiliu, *Ioan Slavici,* Editura pentru Literatură București, 1965.

12. Negrilă, Iulian, *Ioan Slavici contemporanul nostru,* Editura „Vasile Goldiș”University Press, Arad, 2004.

13. Nica, Melente, *Viața și opera lui Ioan Slavici (contribuţii inedite),* Editura„Vasile Goldiș” University Press, Arad, 2005.

14. Popescu, Magdalena, *Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

# A CHILD – WOMAN SOUTHERN WRITER OR IMAGINATION TRUER THAN REALITY

**Mihaela Anca Ogasanu**

**PhD Lecturer, University of Oradea, Romania**

*Abstract: Fiction as a made-up story covers a lot of territory.Fact and fiction,old terms derived from Latin words are associated with `reality` and `truth` versus `unreality` and `falsehood`.Still,the intricate relation of fact and fiction with the `real` and the `true`is not exactly what appears on the surface.Truth is really stranger than fiction and the job of the writer under scrutiny is to fracture truth in a purposeful way taking refuge from life, her fiction being at once similar to her eccentric life,still so different from it.*

*Keywords/ Cuvinte-cheie: storyteller,fiction,reality,fantasy, isolation*

## WIZARDRY

*Angel disarmed, lay down your cunning, finally tell*
*The currents, stops and altitudes between Heaven and Hell.*
*Or were the scalding stars too loud for your celestial velleities,*
*The everlasting zones of emptiness uncanny to your imperious hand?*
*Did you admit the shocks and shuttles of the circumstance,*
*And were the aeons ever sinister*
*Or were they just vulgar as a marathon dance?*
*Did you keep camping all through chaos*
*Comparing colors of infinity to neon lights?*

……

(Carson McCullers – "The Dual Angel")

The definition of fiction as a made-up story covers a lot of territory, from lies and casual jokes we hear and /or use in cunning, polite or impolite conversation to great visionary works of literature or the Bible itself, that is

fiction, because it is a made-up story and this does not mean that it lacks truth. Nor does it mean that the Bible may not contain fact. The relation between fact and fiction is definitely not as simple as one might think, and definitely it is essential to the understanding of fiction.

Fact and fiction are old terms both derived from Latin words: "fact" from *facere* – to make or do, "fiction" from *fingere* – tomake or shape words, not necessarily loaded with overtones of approval or disapproval beneficiary of unequal fortunes in the world of words. "Fact" is associated with "reality" and "truth" as vital elements of verbal society, "fiction," on the other hand, being known as "unreality" and "falsehood." Still, the relation of "fact" and "fiction" with "the real" and "the true" is not exactly what appears on the surface. Fact still means "a thing done" while fiction has never lost its meaning of "a thing made." But in what sense do things done or things made share truth or reality? A thing done has no real existence once it has been done. It may have aftermath, and there may be many records that point to its former existence (if we consider the Civil War, for example); but once it is done its existence is finished. A thing made, on the other hand, exists until it decays or is destroyed. Once it is finished, its existence begins such as the Civil War story from Margaret Mitchell's *Gone with the Wind*. Fact has no real existence, while fiction may last for centuries and so does Southern literature in the U.S. In Robert Scholes's authoritative opinion:

> We can see this rather strange relation between fact and fiction more clearly if we consider one place where the two come together: the place we call history. The word "history" itself hides a double meaning. It comes from a Greek word that originally meant inquiry or investigation. But it soon acquired the two meanings that interest us here: on the one hand, history can mean "things that have happened"; on the other, it can refer to "a recorded version of things that are supposed to have happened." That is, history can mean both the events of the past and the story of these events: fact-or fiction.[1]

The very word "story" prowls in the word "history," and is derived from it. What begins as investigation must end as story. Thus fact, in order to survive, must become fiction. Seen in this way, fiction is not the opposite of fact, but its complement. It gives a more lasting shape to the fading deeds of men.

Another aspect of fiction is implied by the fact that we *do* think of it also as something quite different from historical records or mere data. We consider it as a made-up, non-natural, unreal product of the human fancy. So fiction can be very factual, maintaining the closest possible correspondence between its story and things that have actually happened in the world, or it can be very imaginative, defying our sense of life's ordinary possibilities.

Taking these two extremes as the opposite ends of a whole spectrum of fictional possibilities, between pure history and pure imagination, we can distinguish several nuances, all radiating truth, which is entirely present in history books but partially present in fairy tales, or other works of fiction proving that "truth is stranger than fiction". The job of the writer of fiction is to fracture truth in a purposeful and pleasing way using certain shades.

The same critic rightly claims that though fiction itself has a real existence – a book has weight and occupies space – our experience of fiction is unreal. When we are reading a story we are not "doing" anything. We ceased the ordinary course of our existence, interrupted our connections with friends and family, in order to temporarily abandon ourselves into a private and unreal world. Our experience of fiction is more like daydreaming, exercising our imagination. Though fictional world is unreal, we seem to be part of it. We feel involved in the events we are reading about, without attempting to alter them. We *experience* the events of a story, they might affect us, so that emotionally and intellectually, we come out as different human beings, hopefully enriched by the literary experience, an intimate, rewarding one. Critical terminology is not an end in itself. Terminology is needed in order to analyze more accurately, and the analysis in its turn improves our reading abilities.

We should always keep in mind that all history recorded by men becomes fictional whereas all human fantasy implies some resemblance to life. So for any student of fiction the *combination* of historical and imaginative materials becomes crucial. This is so because our understanding of fiction depends on our grasping the way in which any particular work is related to life. This is what we tried in the case of Carson McCullers.

Life itself is neither tragic nor comic, neither sentimental nor ironic or is it both tragic and comic, both sentimental and ironic? With the Southern writer it is a sequence of sensations, actions, thoughts, and events conveyed through language.

Literature helps us in making sense of our own experience. We can both take "refuge" from life and equip ourselves for our predictable return to life. Though an "imitation" of life, it helps us understand life, and life helps us understand fiction. Fiction interests us because of the complicated ways in which it is at once similar to life, still so different from it. Our experience of fiction implies both pleasure and understanding. The intricate relation between pleasure and understanding renders them inseparable in the reading of fiction. Thus on studying fiction we must focus on understanding, and hope that pleasure will follow because of the special connection between the two.

Understanding a work of fiction begins with recognizing what kind of fiction it is. Between the extremes of history and fantasy we might locate two major points of reference. There are two principal ways by means of which fiction can be related to life:"realism" and "romance". Realism is a matter of perception. The realist presents his impressions of the world of experience. A part of his/her vocabulary and other technical instruments (s)he shares with the social scientists such as psychologists and sociologists, giving the reader a sense of the way things are. The realist's truth is general and typical but vivid and memorable.

Romance is a matter of vision. The romancer presents not so much his

impressions of the world as his ideas about it. The shape and color of the world are altered, on purpose, by the filters of philosophy and fantasy.

Realism and romance are not absolutely different: they share some qualities. Realism itself is more romantic than history or journalism. And romance is more realistic than fantasy. In fact if we start from the idea that the greatest works of fiction are those that successfully blend the realist's perception and the romancer's vision, creating fictional worlds close to our sense of the actual, then we can consider Carson McCullers's works as rich and complicated admixtures of romance and realism.

The concepts of fictional modes and patterns are worth insisting upon. Romance diverges from realism, along that line which leads from history to fantasy. There are two obvious ways in which reality can be distorted by fiction, it can be made to appear better or worse than we actually believe it to be. Certain aspects of reality may be seen more clearly at the expense of others by presenting a "true" picture of either the heroic or the debased side of human existence. A fictional work that presents a world better than the real world is in the mode of romance. A work that presents a fictional world worse than the real world is in the mode of anti-romance, or satire. Both these distorted views depend on our sense of the actual to achieve their effects.

According to Robert Scholes:

> The world of romance emphasizes beauty and order. The world of satire emphasizes ugliness and disorder. The relations between individual characters and these distorted worlds constitute a crucial element of fiction, for these relations determine certain patterns or master plots that affect the shaping of the particular plot of every story. One of these master patterns deals with the kind of character who begins out of harmony with his world and is gradually educated or initiated into a harmonious situation in it. This pattern may operate in either the ordered world of romance or the chaotic world of satire, but the same pattern will have a

quite different effect on us when we observe it working out in such different situations.[1]

An initiation into a world of beauty and order amounts to a comic rise and we react with approval and pleasure, while an initiation into a world of ugliness and disorder might amount to an ironic rise and our reaction is one of disapproval and disgust.

Another master pattern may operate in the character who begins in harmony with his world but is finally rejected or destroyed by it. The heroic figure might experience a tragic fall due to his flaws. Also doomed to fall is the virtuous or delicatelowly creature. Ironically, his fall is a kind of rise.

The comic ascension and the tragicdecline happen because in an orderly world human virtue is a value raised to a heroic power. The *satiric* rise and *pathetic* fall are ironic like in a Swiftian *monde à rebours* since the values themselves are inverted and subverted. Satire and pathos debase the world in order to criticize it, tragedy and comedy elevate it to make it acceptable. The two romantic patterns promote resignation. The two satiric patterns promote opposition. With the fictional universe of the child-woman Southern writer we consider that everything is intricate, the distinctions between the various patterns fade, combine or interact; thus, rise and fall, success and failure – all these values or flaws become problematic, requiring from the reader of her fiction the flexibility of response by careful attention to the workings of traditional patterns in her modern fiction.

We resort again to the insightful approach of Robert Scholes who discerns among the musts in analyzing the plot of a work of fiction:

> Fiction is movement. A story is a story because it tells about a process of change. A person's situation changes. Or the person is changed in some way. Or our understanding of the person changes. These are the essential movements of fiction.

[1] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991), p.126.

Learning to read stories involves learning to "see" these movements, to follow them, and to interpret them. In the classroom we often – perhaps too often – put our emphasis on interpretation. But you cannot interpret what you cannot see.[2]

So, the critic goes on giving us plain but intelligent advice on how to perceive and follow fictional plotting, i.e. things to be done while reading and things to be done after a first reading, since a good story may be enjoyed many times, and undoubtedly a second or third reading will be more satisfying in every respect than the first time through. This reminds us of Faulkner's advice to his students to read *The Sound and the Fury*, at least four times in order to fully understand it.

One of the greatest mistake is to insist on fictional characters' "reality" as characters in fiction are *like* real people, but also very *unlike* them. As a genuine realistic writer we think that Carson McCullers has tried to draw the reader away from her interest in the movement of fiction and to lead him/her toward an interest in character for its own sake and exactly like the realistic writers she admired being enthralled by the discoveries in psychology, she has offered us instruction in human nature. The motivation of characters, the workings of conscience and consciousness, became the focal point of most of her novels, novella and short stories.

In the best tradition of the realists she offered us a shock of recognition through which we share her mis/ perception of human behavior. She too yielded both to the impulse to individualize and to the impulse to tipify. Thus some of her memorable characters are the result of a powerful combination of these two impulses.

Worth mentioning are the individualizing touches as part of the storyteller's art. They amuse us or engage our sympathy for the character as it

[2] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991), p.128.

happens with Cousin Lymon. At the same time we witness McCullers's typifying touches as part of the story's meaning e.g. the painful isolation of Miss Amelia, the eccentric of the small Southern town. We find with Carson McCullers's *The Ballad of the Sad Café* representatives of a social class, a race, a profession; as well as psychological types, analyzable in terms of this or that "complex" or "syndrome" and of course we also come across characters that are mixtures of social and psychological qualities.

If we take Scholes's advice, for a rewarding literary analysis we must not only look carefully *at* the work itself but also look *awayfrom* the work toward the world of ideas and experiences. Then we discover themes or meanings in her work that help us in making connections between the work and the world outside it and obviously these connections *are* the meaning. We sensed this truth when we placed Carson McCullers on the map of American Southern literature proving the validity of the thematic materials we discovered hesitating over what we "read out" of the story or "read into" it. We hopefully considered as fruitful any connections between story and world necessarily implied by the story itself.

Besides just narration, description, or dialogue, the title of a work might function as a clue to the story, pointing out the importance of a particular element in the work. Like the titles themselves, poetical and suggestive, with McCullers we detect passages in her writings that are themselves commentary *on* or interpretation *of* spiritual isolation, loneliness, eccentricity etc.

Often, interpretive passages are not presented directly by a narrator, with all his authority behind them. On the contrary they are uttered by a character, and this means that we must evaluate the reliability of the character before we decide to accept his/her interpretation as legitimate, like Miss Amelia's in *The Ballad of the Sad Café.* Sometimes the narrator will be characterized in such a way as to question even his/her reliability. The narration and description of a character or a scene may be done in such a way as to make the reader aware of

the intricacy of a situation dealt with. Places and characters are presented to us with suggestive names (aptronyms like Sucker) that carry the clues to a better understanding of the plot such as in McCullers's short stories e.g. "The Haunted Boy".

Whenever the author refrains from direct commentary, we must look for subtler clues. In the same inspired study Robert Scholes adds :

> Patterns of repetition, ironic juxtaposition, the tone of the narration – deviceslike these must lead us to the connections between the particular world of the book and the generalized world of ideas. And the more delicate and subtle the story is, the more delicate our interpretation must be. Thus, taking care that our interpretation is rooted in the work itself is only one aspect of the problem.
>
> The other aspect involves the outside knowledge that the interpreter brings to the work. If the story is realistic it will be understood best by those readers whose experience has equipped them with information about the aspect of reality toward which the story points. [3]

Consequently we feel the conflicts depicted by McCullers intensified by what the author called "the immense complexity of love" that appeared first as an idea in her short story "A Domestic Dilemma"are but the trigger for the latent love relationships repressed, unconsummated so never reaching maturity. Even if we do not quite understand from the very beginning what the narrator – an *alter ego* of McCullers herself suggests in *The Ballad of the Sad Café* i.e. "the value and quality of any love is determined solely by the lover himself", her entire fiction might help us clarify and order our life and love experiences – be them shared , unnoticed , rejected or unrequited.

As Scholes put it, we as readers are left with an understanding of the stories and with an enriched store of general notions that we developed in order to understand.

[3] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.131.

Fiction generates its meanings in innumerable ways, but always in terms of some movement from the particular characters and events of the story to general ideas or human situations suggested by them. The reader comes to an understanding of a fictional work by locating the relevant generalities outside the work and fitting them to the specific instances within the work.[4]

In addition to acquiring new notions, the reader may have refined his attitudes toward his old notions and toward experience itself.

Fiction is justified not as a means of conveying ideas but as a means of generating attitudes toward ideas. The meaning of fiction must finally be seen in terms of emotions directed toward impressions of experience or toward ideas about life. [5]

Emotions and impressions stirred in our case by the poignant confessions of vulnerable lovers whose knowledge or lack of knowledge of "the science of love" pushes them into expecting for their affection nothing in return, like in the touching story of the tramp in the short story "A Tree. A Rock. A Cloud."

The outcome of our experience of fiction is but the attitude toward the events presented, our understanding of those events and the shaping of ideas about life, all conveyed by the author through her technical management of point of view – a term that stands for the way a story is told. The subject of fictional viewpoint is twofold, one dealing with the nature of the storyteller in any given fiction, the other dealing with his/her language.

The nature of the storyteller involves the extent to which she is herself a character whose personality affects our understanding of her statements, and the extent to which her view of events is limited in time and space or in her ability

[4] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.132.

[5] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.132.

to see into the minds of various characters. Carson McCullers's fictional point of view is without any doubt an intricate, refined one. Sometimes the viewpoint in the stories is "partial"–in the sense of incomplete or in the sense of biased so that we as readers have to adjust and to compensate in appropriate ways to such dimensions of the language of narration as wit and intelligence. If we focus on *tone*, we should trace the way unstated attitudes are conveyed through language, if we focus on *metaphor*, then we follow the way language conveys different images and ideas. We will analyse characters who appear in a similar light several times; so that by their last appearance, we are prepared to regard them unsympathetically helped by the strength of typical McCullers sentences and we will be able to catch the tone. We resolve some of the conflicts by reading the sentences as *ironic*, meaning the opposite of what they seem to say, and acquiring thereby a sarcastic tone. The way a character's behavior mechanically mimics another one's adds a fresh satiric dimension to the little scene.We refer here to the hunchback Lymon from the novella *The Ballad of the Sad Café*.

If we pay close attention to McCullers's choice of words, trying to keep in mind the whole context of one or another of her stories we come to the truism "the more we read a particular author, the better we become at catching her tone", at perceiving the emotional shades that color the sense of her words.

With the Southern writer under scrutiny love proves dangerous and destructive, submissive and self-annihilating. We take advantage again of Robert Scholes's sensible and sensitive approach to understanding fiction and try to apply it to our study. In sum, we will trace the two most important dimensions of the art of language – tone and metaphor – operating in certain passages of McCullers's short fiction.

When we look at a painting up close, we can see its details clearly and the texture of its brush strokes, but we cannot really see it as a whole. When we back away, we lose our perception

of these minute qualities but gain, with this new perspective, a sense of its design. Similarly, as we read a story, we are involved in its details. And in a story we are involved especially because we experience it as a flow of words in time, bringing us impressions and ideas, moving us emotionally and stirring us intellectually. It is natural to back away from a painting and see it as a whole. But it is less natural and more difficult to get a similar perspective on a book. We can never "see" it all at once. Yet design is an important part of the writer's art, and a sense of design is essential to a full reading experience.[6]

The critic insists upon design as having to do both with juxtaposition (*what* is put next to *what* in the arrangement of the story) and with repetition (images, ideas, or situations that are repeated - often with interesting variations- in the course of the narrative). So we will apply these theoretical notions to the proper analysis of McCullers's short fiction distinguishing chronological arrangement of actions, actions rearranged in time so out of their chronological sequence (flashbacks) or some other device, the reasons behind a certain manipulation of chronology by the author, the grounds for having chosen to place a particular scene from the "past" next to a particular scene in the "present". Told as one long flashback the story of *The Ballad of the Sad Café* actually begins at the end.

We also find interesting parallels: similar situations that amount to a kind of repetition with variation, comparisons, and contrasts between the characters' behavior, all leading us to generalizations about the meaning of McCullers's work and last but not least we experience the complicated notion of structure, thus enabling us to see a meaningful pattern in the whole work close to design, i.e. repetition of images or metaphors.

Carson McCullers's stories are complicated fictions that call for both laughter and tears sharing an ironic dimension matching Scholes's definition of the greatest tales as well as modern fictions:

[6] Robert Scholes, *Elements of Literature,* fourth edition, (New York Oxford: Oxford University Press, 1991) p 137.

They exploit the difference between what humans hope for and what they get, or between what they say and what they do, producing either the pathetic irony of frustrated dreams or the ironic comedy of satire and ridicule.

More modern fictions have been frequently based upon the difference between what a character thinks to be true about the world and what is actually the case. Such an ironic gap between appearance and reality may lead to the realistic story of education. The ancient tales seldom if ever took this form. Most of them were in fact simple stories of hopes and wishes fulfilled, like many fairy tales.[7]

**Summing up**

We daresay that unlike the simple stories of hopes and wishes fulfilled, Carson McCullers's stories are never simple, her characters' dreams, hopes and wishes never come true and quite often the atmosphere is rather nightmarish, with fairy-tale dwarfs turned into malignant wizards, and with witches and bitches instead of fairies. In fact we refer to her novella *The Ballad of the Sad Café*, a " strange fairy-tale" as the writer described it in her dedication to David Diamond, a composer the McCullerses became both enamored of.

If for Margaret B. McDowell the most important theme was that of *eros/agape*[8],Louise Westling provided us with an insightful discussion of the hermaphroditic and androgynous aspects of Miss Amelia in an entire chapter entitled " Tomboys and Revolting Femininity" .[9]

In another study published as early as 1988 Margaret Walsh called the novella an " anti- fairy tale" depicting Cousin Lymon as a " faithfully -sketched fairy-tale dwarf " in all characteristics except his lack of a beard.Her arguments for the label " anti- fairy tale" were printed in *Pembroke Magazine* 20:

Unlike the redeeming love of fairy tales, love in McCullers' s tale is the spell that weakens

[7] Robert Scholes, et al., eds., *Elements of Literature*, fourth edition, (New York, Oxford: Oxford University Press 1991) , p.140.
[8] Margaret B. McDowell, *Carson McCullers*,( Boston : Twayne, 1980 ), pp. 71-72.
[9] Louise Westling , *SacredGroves and RavagedGardens:The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor* (Athens: University of Georgia Press , 1985 ) , pp.110-132.

the will , the enchantment that can dwarf giants…to lay oneself bare to love is to be open to disloyalty, to be meek, powerless, and defenseless, to be at the mercy of love's unpredictability.[10]

Though trapped in a "marathon dance" we consider Carson McCullers another dual angel, a shuttling figure, one whose movement between Heaven and Hell, outside and inside, violence and poetry, the work of history and the underworking of fiction, may allow us to frame some notions about the place of her art audaciously transcending hardship and failure.

Like she confessed in "Who Has Seen the Wind": "the empty page summoned and sorted memory"[11] condensing and transfiguring the past into words to pour in her works. She did feel entirely at home only in the South of her childhood memories which triggered her short stories and made her experience that sad distance between middle age and youth we could witness in the conception of her unfinished autobiography. When she was writing her books she was in a way split between two realities – her New York routine life and the remembered cadence of her Georgia childhood and youth, with a painful fear that the reality would not match her dreams, that the colors of infinity would turn neon lights, like she phrased in the poem we chose for the previous motto.

**Bibliographical References :**


- **Baker, Houston,A,Jr** ***I Don`t Hate The South:Reflections on Faulkner,Family and The South;*****(**Oxford:Oxford University Press,2007);
- **Bradbury,John M,** ***Renaissance in the South*** (Chapel Hill:University of North Carolina Press,1963)
- **Ciocoi-Pop, Dumitru,*****American Stars***(Sibiu:Caleidoscop Publishing House,1993)
- **McCullers,Carson,*****The Mortgaged Heart,***(London:Penguin,1975)


[10] Margaret Walsh, " Carson McCullers' Anti-Fairy Tale: The Ballad of the Sad Café", *Pembroke Magazine* 20 (1988) , pp.43-48
[11] Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, (London: Penguin, 1975), p.186.

# THE WESTERN WORLD AND LONELINESS. THE AXIOM OF PROFESSOR MIRCEA ZACIU'S TRAVELS

**Ramona Maria Trif**

**PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

*Abstract: Teacher for five semesters in 70s West Germany universities and then traveller through all of Western Europe and beyond, Mircea Zaciu, the true precursor of Romanian intellectuals travelling in the west, offers us a literature different from the classic travel memories. We have to do with dual destination journey, to discover the outer space as much in the search of the ego, aiming at the defuse of the anguish, of the soul-specific struggle for the man of culture.*
*Thus the interiorization of the journey takes place as an axiom of loneliness, exile, as the basis for the metamorphosis that will take place. In the space of self claustralization and self isolation the road to itself benefits from the anchors of the original space, of the feeling of „home".*

Keywords : travel, identity, loneliness, seek, ego, home

Spaţiul românesc, prin situarea la intersecţia cursurilor geopolitie şi culturale între Orient şi Occident, reprezintă de-a lungul timpului, dar mai cu seamă în sec XVIII-XIX, gazda unei mentalităţi colective antitetice.Întărită prin operele călătorilor români percepţia asupra celor două sfere creează premisele unei bipolarităţi specifice societăţii autohtone care-şi are ecourile până în zilele noastre.

Până la începutul sec XIX mentalitatea colectivă românească se regăseşte firesc, atât prin situarea geografică cât şi prin influenţele politico-culturale, în zona orientală.Astfel, influenţa balcanică otomano-elenă e determinată atât de casta conducătoare fanariotă, cât şi de curentul grecesc în educaţie.Orientul apare şi este resimţit ca latura vie, viguroasă, se identifică cu imaginea autohtonismului şi a traditionalismului reprezentând matca culturală .

Modelul occidental, trecut de la începutul Renaşterii prin transformări uriaşe pe toate planurile, de la artă până la moravuri, este încă foarte îndepartat de conştiinţa românească.Cu toate că există câteva manifestări în artă, datorită călătoriilor unor boieri în apus, aceştia au reuşit doar o firavă şi superficiala influenţă asupra mentalului colectiv românesc.

Germenii transformării percepţiei societăţii româneşti asupra apusului încolţesc la începutul sec. XIX când, în mai puţin de două generaţii, are loc o trecere cu aviditate şi grabă de la modelul bizantin, oarecum învechit şi sclerozat, la cel occidental.

„Cel dintâi călător" (N.Iorga)", „primul român modern" (P.Eliade), Dinicu Golescu reprezintă predecesorul călătorilor în operele cărora Occidentul reprezintă un etalon mai degrabă a ceea ce dorim să devenim chiar dincolo de realitatea apuseană. Rezultat al şcolii greceşti din ţările române, aflate sub influenţa otomană la acea vreme, boierul muntean întoarce comunităţii care l-a format experienţele şi mai ales modelele şi valorile occidentului căruia îi opune stadiul de înapoiere de acasă „învederat lucru este că noi am rămas în urma tuturor neamurilor" şi „vremea e a ne deştepta". Este o primă manifestare a complexului de inferioritate care va transcende peste timp până în zilele noastre.

Trecând mai apoi de la modelul călătorului oriental care are misiunea şi oarecum obligaţia faţă de colectiv de a răspunde celor care l-au delegat, pe o traiectorie romantică se face simţită influenţa operelor călătorilor de la începutul sec XIX.

Primi reprezentaţi ai acestui mod de percepere a lumii apusene, Alecsandri, dar mai ales Codru-Drăguşanu relevă, prin memoriile lor de călătorie, Occidentul ca loc al peregrinărilor cu rol de îmbogăţire intelectuală. Alături de descoperirile modelelor apare dorul de casă şi la reîntoarcere, plăcerea regăsirii originilor. Privind cu mai multă detaşare, cu haz binevoitor, percep apusul mai degrabă ca stimul cultural, decât ca idee de tutelă. Apartenenţa la valorile autohtone e mult mai pregnantă, călătoriile nu fac decât să întărească dorinţa de a face mult mai binepentrucei de acasă.

Continuator al experienţelor de călător ale lui Golescu, N.Iorga reia, la fel ca fiecare călător român, „traiectoria transformării spirituale ale boierului muntean”[1]. La N.Iorga însă apare depăşirea ideii de deplasare având un scop precis, nemaifiind prilej doar de comparaţii sociologice. Astfel, avem o ambivalenţă: confruntarea călătorului cu trecutul (firească având în vedere formaţia profesională) pe de o parte, iar pe de altă parte voluptatea plimbării, admiraţia, evadarea din real.

Aceeaşi dublă abordare o regăsim şi în cazul călătorului Mircea Zaciu. Dacă plăcerea călătoriei e potenţiată de spiritul liber, latin, observaţiile şi comparaţiile sociale vin în contrapunerea sentimentului de singurătate şi izolare pe care-l trăieşte.

Universitar clujean de renume, profesorul Mircea Zaciu a predat timp de patru decenii în cadrul Facultăţii de Filologie. Specialist în literatura sfârşitului de secol XIX şi început de secol XX acesta are parte de un stagiu profesoral în Germania între toamna 1967 şi 1970. A deţinut în această perioadăpoziţia de lector la universităţile din Koln, Bonn si Aachen.

Primul contact cu occidentul, cel din toamna anului 1967, relevă temerile intelectualului din est, a neolatinului, faţă de zările germanice.

Înainte însă trebuie remarcat modul în care are loc pregătirea plecării. Călătorul, la fel ca şi în cazul eroilor antici se desparte de tot ce-l leagă de acasă. Melancoliasaumai exact angoasadespărţirii –preambululsingurătaţiice se vainstala„dincolo” - se traduce prin„ neliniştere, o amărăciunepentrutoatezilele din urmă, grele de furtună, ca o atmosferă de varăplină de fulgeretăcute”[2].

Aceastămelancolie, înmomentuldrumului, valăsaloculrupturii aproape brutale de tot ceea ce a reprezentat până atunci, e destrămarea până la zero a celor din afară cât şi a celor din interiorul lui: „avionul fuge, fuge de tot trecutul meu”[3], „la ora 8,30 avionul mă aruncă în viitor, refuzând bagajul meu de amintiri”[4].Vidarea şi astfel pregătirea pentru ceea ce are să urmeze e preambulul renaşterii imaginate şi dorite în noile teritorii : ”mintea mi se goleşte încet-încet de tot ce credeam, a poseda sub numele convenţional trecut”[5].

În această fază, care în mod normal ar fi putut constitui premisa unei disponibilităţi în a recepta cât mai multe, revine, o dată cu sosirea pe meleaguri străine, spiritul critic al intelectualului cu antenele întinse. Acest spirit se manifestăîntr-un soi de tridimensionalitate pe măsura receptării noilor zări.

În primul rând, e percepută depărtarea ca spaţialitate, călătorul pare că nimereşte „pe altă planetă” şi o dată ajuns la destinaţie e de fapt „la capătul lumii”.

După această primă senzaţie apare imediat, ca o a doua dimensiune, perceperea estetică a locurilor în care a „aterizat”. Aeroportul din Koln e ca „o imensă baracă inestetică, provizorie”, podul de pe Rin e „uriaş masiv, greoi, fără graţie” iar tonurile de culori receptate

[1]Mircea Zaciu, Viaticum, Editura Cartea Românească,1983
[2]MirceaZaciu, Teritorii, Editura Limes 2011
[3]ibidem
[4]ibidem
[5]ibidem

sunt cele întunecate. Astfel tărâmul teuton îi pare neospitalier, rece, atmosfera de toamnă ploioasă și întunecată ducând inevitabil la un sentiment de neapartenență dramatică.Ursuzenia locurilor și dezagrabilitatea din acest prim contact se vor păstra pe parcursul prezenței sale în această țarădiminuându-se doar spre finalul vieții.

Atitudinea morocănoasă determinată de spațiu se revarsă, ca o a treia dimensiune, și asupra locuitorilor. Cu spritul critic al moralistului european profesorul Zaciu, la cei 40 ani, remarcă mai ales dizolvarea conștiinței în bunăstare și în consumism: „ imposibil să nu devin livresc între acești oameni străini, cu pofta lor de bere, posaci în beția lor, chiar când se apucă să cânte în grup,de o veselie neagră, exorcizând nu știu ce demoni ai istoriei”[6].Societatea marionetă îi repugnă și îi trezește stări la care singurul mod de răspuns e izolarea, singurătatea.

Pare că, în acest prim contact cu lumea apuseană, toate neliniștile și toate convulsiile sale interioare le transferă ambianței.Acest mod de a recepta vine și dintr-o reticență a omului de cultura est-european format într-un climat mai puțin prietenos cu realitățile apusene.

Singurătatea își găsește astfel teaca firească și transformă călătoria într-un spațiu-timp al regăsirilor și a metamorfozelor.Călătorul devine personaj și periplul său devine unul interiorizat „privirea semnifică aici tocmai contrariul vechilor impresii de călătorie, fiind adesea întoarsă înăuntru, mai atentă la reacțiile, mutațiile, delimitările intime ale privitorului decât la privelişti(...)În interiorizarea călătoriei ca experiență intimă”.Toată literatura de călătorie a lui Mircea Zaciu reprezintă de fapt o căutare a sinelui, a certitudinii și a formelor stabile într-o lume fluidă si deseori inconsecventă cu propriile valori.

Ochii prin care privește universul din jur sunt, fără îndoială, cei din spatele lentilelor singurătății asumate și trăite în diferite grade de omogenitate. „Așa cum înțeleptului nu i se urăște cu singuratatea” această stare îl așează pe călător în ipostaza de a răspunde întrebării fundamentale: cine sunt eu?Dacă înainte de primul periplu teutonic trăise „ani de revărsări, de dezordini și dezastre interioare”[7], aici, pe meleaguri străine, spune despre el „eu cel de aici nu sunt eu”. Așadar, avem de a face cu o criză a eu-lui prin care propria identitate pare cumva suspendată într-un personaj. Senzatia că joacă un rol o trăiește în Germania încă de la început, de la momentul expedierii primei telegrame către casă „Cine telegrafia? Nu eu, firește, simțeam că acest travesti lingvistic mă preface în altul”[8], dar și mai apoi, pretutindeni. Îl însoțește în plimbările sale „umblu pe jos, prin frig și printr-o burniță tot mai urată, de-a lungul acestui bulevard nesfârșit, cu senzația acută a unei înstrăinări”[9], în relațiile cu ceilalți în care se percepe ca un substitut „am mereu senzația că în locul meu am delegat un biet funcționar să mă reprezinte, iar el o face cu multă bunăvoință, dar șters, impersonal, din oficiu.”

Aici,concluzionează autorul„persona înseamnă mască” reliefînd avantajul acestei suspendări a eu-lui și trecerii la persoana a treia: singurătatea și „persona” îi oferă accesul deplin la intimitatea lucrurilor experimentate „căci singura intimitatea faptelor ni se oferă aici, șansa unică de a trăi la persoana a III-a în epicul pur. Singurătatea desăvârșită, condiția mea de străin, mă apropie așadar de ceea ce Rilke spune de eroul sau : Închipuiți-vă un Malte care în acest Paris atât de cumplit ar fi avut o iubită sau măcar un prieten. Ar mai fi putut el intra atât de adânc în taina lucrurilor? Căci aceste lucruri (...) cărora vrei să le redai viața esențială te întreabă întîi și-ntîi: ești liber?”[10]Așadar, pierderea identității și starea de singurătate duce direct la libertate, la posibilitatea de a pătrunde în miezul experiențelor și a faptelor.

[6]MirceaZaciu, Teritorii, Editura Limes 2011
[7]ibidem
[8]ibidem
[9]ibidem
[10]MirceaZaciu, Teritorii, Editura Limes 2011

Metafora însingurării este atotprezentă la Mircea Zaciu, acest sentiment reprezintă laitmotivul în demersul său epistolar inițiat de pe țărâmurile vestice. Rarele excepții de la această stare le asociază cu împrejurimile pitorești din Germania și cu locurile tot mai familiare din Paris.

Prezența la Paris, într-o țară latină, determină aderarea temperamentului lui mediteranean la un spațiu securizat, febra ideilor ducând uneori chiar la stări de euforie în ciuda faptului că prima lui vizită acolo are loc în contextul mișcărilor violente de stradă din ani '68: „ timpul nu mătiranizează, măsimtdezlegat de toateţărâmurile,sentimental cămăafluaici, cănimeni nu ştieundemăaflu exact, unde am tras, cum şiîncotromădeplasez, îmidă un fel de beţienemaiîncercată"

Resimțită astfel, când ca o stare de vulnerabilitate și de spaimă, când ca o stare de euforie singuratatea întâi de toate determină filtrarea a ceea ce călătorul receptează, de la culorile întunecate la disoluția morală pe care o înfierează. Își trăiește statutul de „străin" într-o lume care-l contrariazădar îl și atrage în drama pe care intuiește a se consuma chiar sub ochii lui: instrăinarea civilizației europene de „omenesc".În tot acest crepuscul apar câteva refugii obsesive care trădează afinități ale călătorului: Mateiu Caragiale „ ca să mă spăl de cheful nemțesc citesc o pagină de Mateiu Caragiale"[11] și Ion Agârbiceanu ființa care aduce arhaicul și amprenta primitivă într-o lume plină de du-te vino„Agârbiceanu era în substanță, un existențialist creștin, nu departe de Maritain dar neputând depăși o condiție de preot de țară"

„Neliniștile, dorurile, temerile" sunt fire care fac legătura între cel de aici și conștiința eu-lui de acasă, sunt cele care produc efemer spargerea exilului„Soarele ardea peste culmile golașe, aerul mirosea a cimbrișor. Mă simțeam ca într-un spațiu infinit al meu, nu-l cred echivalent cu sentimentul încercat în fața Oceanului, pe un țărm străin, fiindcă acolo nimic nu e legat de aceste fibre secrete *lipsesc rădăcinile*"[12]

Așadar una dintre prezențele obsesive din mintea călătorului o reprezintă ideea de „acasă". De pe un teritoriu al suficienței el tânjește după spațiul natal, ancestral, după livada bunicii, după mirosul de fân proaspăt, după aerul de după ploaie „Soare.Livada grea de poame.Abundența de fructe amenință sa surpe cămările, pivnița, terasa (...) S-a înnorat. A început ploaia. Din când în când, de după munte, tună.De la geamul deschis, aud Cibinul, simt mirosul tare al fânului ud"[13]

Cu toate că în multe locuri e impresionat de ceea ce vede în călătoriile sale, Mircea Zaciu le consemenează sec remarcând un lucru sau altul în măsura în care acesta reușește să evoce o realitate de acasă. Spațiul de baștină devine oarecum compensator în raporturile profesorului cu „spectacolul lumii" în care e prezent reperul obsedant, acela de însingurare „a cunoaște, a înțelege, a iubi, a apăra – cobori aceste trepte mereu singur"

După anul 1990, o dată cu autoexilul în Gemania, are loc un permanent balans între vechea acasă și "dincolo". Acesta din urmă a devenit refugiul față de spațiul pe care nu-l mai resimte încărcat de conotații pozitive, față de aerul irespirabil. Clujul, urbea burgheză, provincială, a îndepărtat astfel în acei ani patricianul cu principii solide, ardelene, Profesorul, asemeni Romei latinului Ovidiu.

Vestul acestor ani, față de occidentul anilor '70 beneficiază de clemența vârstei fiind privit cu mai multă condescendență însă nu reușește să creeze pentru Mircea Zaciu suficiența matricei și a locului în care-și va găsi liniștea. Deși mai puțin din pricina locurilor, profesorul se resimte mai ales din pricina impersonalității și a indiferenței celor din jur. Astfel,el se vede în imposibilitatea de a-i găsi pe cei care ar putea să asculte ceea ce el are de spus.

[11]ibidem
[12]ZACIU, Mircea, Jurnal, Editura Dacia 1993
[13]MirceaZaciu, Teritorii, Editura Limes 2011

Spritualitatea și cultura europeană deși perfectibile și supuse tensiunilor și derapajelor anilor 90 reprezintă în accepțiunea lui Mircea Zaciu exemple clare de urmat. Cerber al valorilor europene consacrate, el opune creștinismul curentului islamist sau altor forme de religiozitate născute în Vest (Intâlnire cu studenții Facultății de Teologie din Cluj).

## BIBLIOGRAFIE

ZACIU, Mircea, ***Teritorii***, Editura Limes, 2011
ZACIU, Mircea, ***Viaticum***, Editura Cartea Românească, 1983
ZACIU, Mircea, ***Jurnal***, Editura Dacia 1993
ZACIU, Mircea, ***Lancea lui Ahile***, Editura Cartea Românescă, 1980
PODOABĂ, Virgil, *Homo Viator, Tempus facit distare*, ***Întoarcerea Învinsului,întâlniri cu Mircea Zaciu***, volum editat de Aurel Sasu și Mircea Petean, Editura Limes, 2001
CISTELECAN, Al., *Cerneala lui Tacitus, Latinii si Germania*, ***Întoarcerea Învinsului,întâlniri cu Mircea Zaciu***, volum editat de Aurel Sasu si Mircea Petean, Editura Limes, 2001
DJUVARA, Neagu, ***Între Orient și Occident***, Editura Humanitas, 2013

# PROMOTING MINOR CULTURES AND LITERATURES: LUXEMBOURGISH - A CASE STUDY

**Luiza Marinescu**

**Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University, Bucharest**

*Abstract: Luxembourgish language was first taught on a larger scale, at the communal level schools in Luxembourg in the early sixties of the twentieth century, when the Luxembourgish Action Our Language ("Actioun Lëtzebuergesch Eis Sprooch" -1971) made its first attempts. It was the moment when the aim was to bring the foreign residents in Luxembourg closer to their exile adoptive country and to facilitate the integration of these foreigners into Luxemburg life.*

*In order to understand how language is positioned as an authoritative form in the context of western countries of the European Union, from a certain point of view, the question of the title of our paper is a legitimate one, regarding the language regime in a multilingual country, which formally recognized three languages:Luxembourgish, French and German. The subject is linked to globalization and inner and out reconfiguration of the borders of the European Union, in an era in which there is a strong connection between migration policies between member-states and introducing an additional layer of European Union citizenship to that of a certain state.*

*The paper contains the following chapters:*

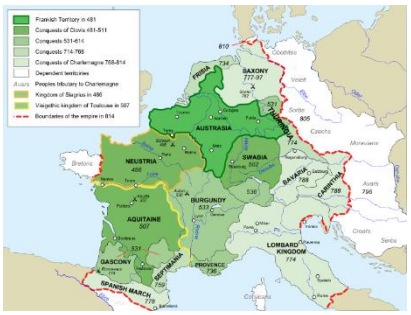
*1. A Brief Historical Survey*
*2. Regional Tri-lingualism in Luxembourg and European Politics*
*3. How to Spell a Spoken Language or the Luxembourgish Spelling Odyssey*
*4. Luxembourgish Linguistics in a Nutshell*
*5. First Documents in Luxembourgish (Codex Aureus)*
*6. The Luxembourgish Dictionaries*
*7. Luxembourgish Literature in Brief*
*8. How to Speak an Unknown Language in Order to be Understood by 10 Different Language Speakers: Books and Readers*

*Key words:*
*Luxembourgish language, Luxembourgish literature, teaching and learning by doing, language regime, language authority.*

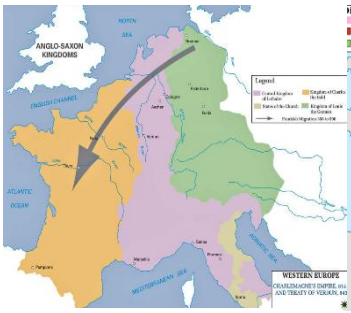
## 1. A Brief Historical Survey into Luxembourg's History

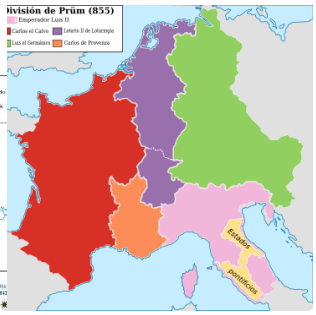
Un pământ celtic și un ținut liguran înainte de epoca creștină, Luxemburg a fost întotdeauna ținta incursiunilor barbare. Teatrul Gallo Roman de la Dalheim, din secolul al II-lea d.Hr., care putea găzdui 3500 de locuitori, situat în sud-vestul Luxemburgului, a fost fondat în timpul domniei împăratului Augustus, ca punct strategic pe Via Agrippa, drumul principal de la Rhein la Marea Mediterană. (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dalheim_Luxembourg_Roman_Theatre_02.jpg)

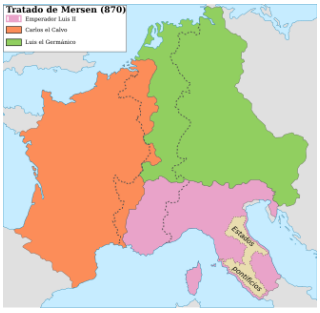
În timpul dominației Imperiului Roman, ținutul Luxemburgului aparținea unei populații celtice numite Treveri. Aceasta a fost germanizată treptat de către invadatorii germani. În 560, sub dinastia Merovingiană, de la 511 la 751, teritoriul Luxemburgului face parte din Austrasia ("teritoriul estic al francilor").




Când Imperiul lui Charlemagne a fost împărțit de fiul său, regele Ludovic, după Tratatul de la Prüm (855), Luxemburgul a devenit parte a Regatului Lotharingiei (855-959 colorat în violet pe hartă), adică numit după regele Lothair II (866 -869), care a primit acest teritoriu de la tatăl său Lothair I, care și-a împărțit împărăția Franței de Mijloc între fiii săi. Situată la granița dintre estul Franconiei (Ostfränkisches Reich), adică viitoarea Germanie și West Franconia (Westfränkisches Reich), adică viitoarea Franța, Luxemburg cunoaștc rivalitatea dintre francezi și germani în 843 (Tratatul de la Verdun), în 870 Tratatul de la Mersen) și în 880 (Tratatul de la Ribemont). Râurile Meuse, Ourthe, Moselle, Saone și Rhon trasează linia de graniță.



Granițele după Tratatul de la Verdun(843), Tratatul de la Prüm (855), Tratatul de la Mersen (870) și Tratatul de la Ribemont (880)(din***Allgemeiner Historischer Handatlas***de Gustav Droysen, 1886)**(**https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carolingian_empire_870.svg, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carolingian_empire_855.svg)

În 959 fiii lui Lothar II, Othon I și Bruno au împărțit vechea împărăție între ei și granița a trecut pe teritoriul actual al Luxemburgului. În 963, contele Sigefroid din Ardeni a construit un mic castel numit Lucilinburhuc pe Bock, o stâncă în capitala actuală, Luxemburg.

Dinastia luxemburgheză a dat 4 împărați ai Germaniei, 4 regi ai Boemiei și un rege al Ungariei:

**Henry V,** Rege al Germaniei (1275-1313) a domnit în perioada 1308-1313.

**Charles al IV-lea** Împărat Roman, Rege al Germaniei (1316-1378) a domnit în perioada 1346-1378, Rege al Boemiei (Carol I sau Karel I)

**Wenceslaus IV**Regele Germaniei (1361-1419) a domnit în perioada 1376-1400, Rege al Boemiei, fiul lui Carol al IV-lea.

**Sigismund (Zigmund)** Regele Boemiei (1419-1437) a domnit în perioada 1436-1437 fiind întrerupt din cauza Revoluției lui Jan Huss, Împărat al Sfântului Imperiu Roman, Rege al Ungariei, Rege al Germaniei a domnit în perioada 1410-1437, fiul lui Carol al IV-lea, frate al lui **Wenceslaus IV.**

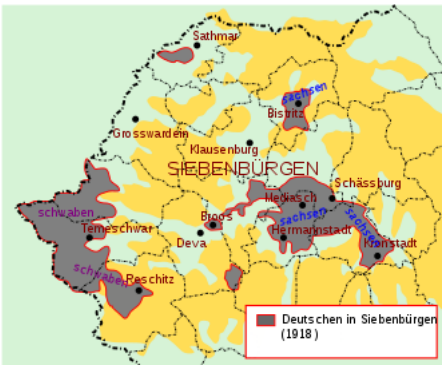
Granițele Ducatului de Luxemburg s-au extins de la partea de nord, de la Malmedy spre sud, până la Metz și de la Saar în est până la Meuse și Sedan în Occident. Au urmat trei partiții teritoriale consfințite de:

1. **Tratatul din Pirinei (1659),** când partea de sud a fost cedată Franței

2. **Congresul de la Viena (1815)** în schimbul recunoașterii independenței politice Luxemburgul a dat Germaniei partea estică a râurilor Moselle, Sûre și Our și Luxemburgul a devenit Marele Ducat al Luxemburgului, condus de regele olandez Wilhelm I of Orange .

3. **Congresul de la Londra (1839),** când Belgiei i sa acordat întreaga jumătate de vest a Marelui Ducat sub formă de compensație pentru pierderea unor părți din Limburg.

În 1867, Congresul de la Londra a consfințit integritatea teritorială națională, neutralitatea și independența permanentă prin acordul marilor puteri. În 1890, Marele Duce al Luxemburgului a devenit Ducele Adolph din Nassau-Weilbourg.




Potrivit *Diplomei Andreanum* sau *Goldener Freibrief der Siebenbürger Sachsen*din 1224, care a scos în evidență privilegiile oferite de Andrei al II-lea, regele Ungariei, sașilor din Sibiu li s-aacordat autonomie provizorie, strămoșii lor fiind invitați de regele Ungariei Géza II să se stabilească în sudul Transilvaniei. Vorbeau un dialect care aparținea grupului Franconian din Moselle, foarte asemănător din punct de vedere lingvistic cu cel din Luxemburg

Teritorii în care saxona era vorbită în Transilvania alături de română în 1918 (cu șvaba în vest).(**https://en.wikipedia.org/wiki/File:Deutschsiebenb%C3%BCrgen.svg**)

## 2. Tri-lingvismul regional din Luxembourg și politica europeană

Pentru cel puțin șapte secole, Luxemburgul a experimentat bilingvismul regional, dar și bilingvismul individual (adică fiecare cetățean vorbește ambele limbi). Totul a început cu un decret din 4 iunie 1830 dat de William I, care permite atât folosirea limbii franceze, cât și a celei germane în serviciul public. Legea a fost confirmată în 26 februarie 1841 de către William II.

Legea învățământului primar din 26 iulie 1848 a promovat limba franceză în școlile primare, deși Luxemburgul a fost dependent de economia Confederației Germane și a Uniunii vamale (Zollverein) și a avut o garnizoană prusacă în interiorul zidurilor orașului. Dar un luxemburghez este un locuitor monolingv prin naștere, deoarece luxemburgheza, un dialect de origine germanică, este cea mai folosită limbă pentru comunicarea orală. Numai educația face ca un luxemburgez să fie un vorbitor bi- sau trilingv. Pentru a atenua anumite dezavantaje într-un astfel de context lingvistic, pe care majoritatea străinilor nu-l cunosc suficient, este necesară o orientare culturală clară. Lipsindu-le rădăcinile intelectuale proprii, luxemburghezii sunt condamnați la un studiu foarte lent și ineficient, consumator de timp, urmând, mai mult sau mai puțin, un grafic dificil de însușire a două limbi străine. În acest sens, există cărți despre Luxemburg care sunt destinate și elevilor și adulților care doresc să își „imagineze istoriile și să inventeze dialogurile" (Heather Amery și Stephen Cartwright Meng Éischt Dausend Wierder op Lëtzerbuergesh - *Mii de cuvinte în limba luxemburgheză* , edițiile Saint Paul, p. 3) Dacă un Luxemburgez dorește să stăpânească limbile franceză și germană, așa cum este normal, acest lucru înseamnă o luptă cu memorarea cuvintelor, mai degrabă decât cu exprimarea ideilor creative, pentru a reuși să se asimileze cu o cultură globală, care nu este propria sa cultură .

Există, de asemenea, câteva avantaje foarte importante ale acestei situații, deoarece luxemburgezii sunt beneficiari direcți ai culturilor franceză și germană, care citesc temeinic literatura în original, o cunosc prin teatru și televiziune, studiind în diferite mari centre academice din Europa. Această amestecare și confruntare cu ideile noi este permanentă și oferă un punct avantajos de comparație, într-o judecată neutră și obiectivă. Creația literară în limba franceză este mai degrabă slabă și un pic mai activă în limba germană, dar în Luxemburg unele talente au adus în scris limba propriu-zisă rurală vorbită de toți oamenii.

Aceste produse literare sunt mai degrabă ascultate la teatru sau la radio, decât să fie citite, datorită ortografiei libere / la discreție a dialectului luxemburghez. Limba germană este limba utilizată în prezent de presă, dar franceza este folosită în articole culturale sau în scrisorile particulare. Din 2001 apar două ziare (Publicații) în limba franceză *La Voix*editat de Grupul St Paul și *Le Quotidien*editat de la Edit Press. De asemenea, limba franceză este o limbă legală utilizată în toate curțile luxemburgheze.
În Parlament cele mai multe dintre dezbateri sunt în luxemburgheză, dar documentele sunt tipărite în limba franceză. Textul pentru publicul larg este publicat bilingv sau numai în limba germană.
De asemenea, germana este limba în Biserică, deoarece încercarea de a folosi franceza în această instituție s-a dovedit a fi o utopie. În ultimii ani, folosirea luxemburghezei este o modalitate de promovare culturală și această politică a câștigat teren. La școală, limba germană este folosită în clasele primare și în clasele inferioare de liceu. Franceza este folosită pentru predarea în clasele de gimnaziu și cele superioare. Luxemburgheza nu este folosită în predare, ci în conversații în școli.

La 24 februarie 1984, luxemburgheza a fost declarată a fi limba națională a luxemburghezilor și una dintre cele trei limbi folosite în administrație și în domeniul juridic.

**3. Cum să ortografiezi o limbă vorbită sau Odiseea ortografică luxemburgheză**

Considerată a fi un dialect german, luxemburgheza nu are reguli stricte, clare și oficiale sau norme de ortografie. Această situație este consecința absenței unui limbaj literar care să servească drept punct de referință sau de normă literară. Nu există nici măcar o limbă vorbită uniformă în toată țara Luxemburgului, în care există variante regionale legate de anumite ținuturi: Clervaux, Wiltz, Vianden, Diekirch, Echternach, Moselle, Esch/ Alzette, Luxemburg și suburbiile, Arlon, Thionville.

Din 1839, când regiunile Waloniei au fost date Belgiei, pentru a forma provincia Luxemburg, interesul asupra luxemburghezei ca „dialect" s-a trezit. Dar numai în 1912 a fost introdusă luxemburgheza în școlile primare. În 1945 a fost publicat primul cotidian în întregime în luxemburgheză ***(D'Union***), un ziar susținut de Rezistență. În 1945 literatura luxemburgheză a început să fie studiată în școlile secundare (vezi *De Renart* de Michel Rodange, o poezie din secolul al XIX-lea).

„Vocabularul rural, o morfologie depreciată și o sintaxă la voia întâmplării" sunt trăsăturile caracteristice ale luxemburghezei descrise de lingvistul, filologul și dialectologul Robert Bruch (1920-1959), autorul studiului *Précis populaire de grammaire luxembourgeoise. Luxemburger Grammatik în volkstümlichen Abriß,* Luxemburg, Linden, 1955/1956/1968/1973. De fapt, după un an de dezbateri privind sistemul de ortografie la începutul secolului XX a apărut adevăratul mit al „pământului din mijlocul" statelor , un loc de „coexistență a lumilor romane și germanice", un „microcosmos multicultural în inima Europei", referitor la „consimțământul și identitatea Luxemburgului", care reflectă luxemburgheza ca dialect germanic specific, cu caracteristici romane, valone și franceze, ca produs al procesului de „asimilare reciprocă între idiomurile locale".

Teritoriile limbilor vorbite în Luxemburg: limba Luxemburgheză(violet deschis) și celelalte dialecte din regiunea Moselle Franconia(mov) (http://hitchhikersgui.de/Luxembourgis consultat la data de 7 noiembrie 2018)

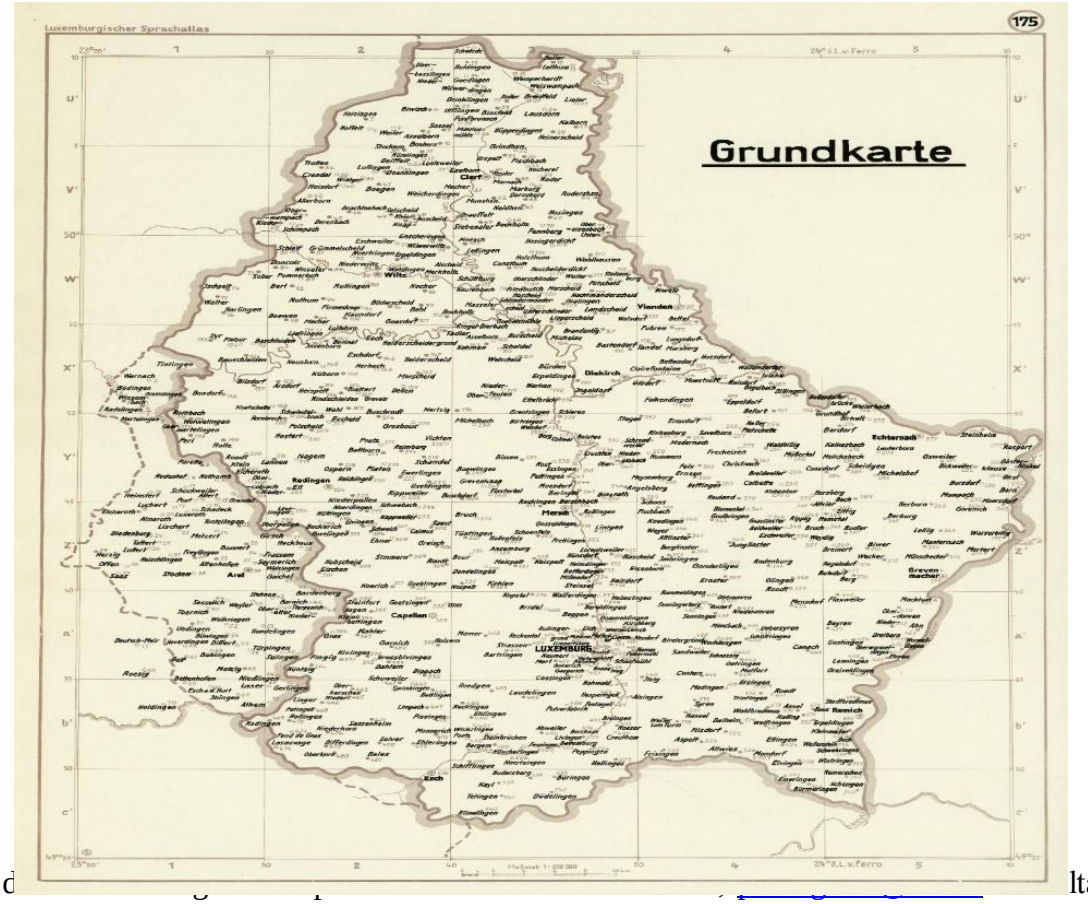
## 4. Lingvistica luxemburgheză într-o coajă de nucă

Specialiștii au considerat că difuzarea a limbii indo-europenepreistorice s-a făcut în jurul anului 2000 înainte de Hristos prin două mari grupuri lingvistice:

1. ***Grupul asiatic*** (limbile indiană și persană)

2. ***Grupul european*** (ramurile grecești, italiene, celtice, baltice-slavone și germane). Una dintre cele trei limbi vest-mijlocii germane, luxemburgheza este considerată a fi un dialect numit Moselle Franconian (Moselfränkisch) vorbite în jurul orașelor Trier și Koblenz. Celelalte două dialecte sunt numite Renan Franconian (Das Rheinfränkisch) și Ripuarian (Das Ripuarische) vorbite în jurul orașului Köln (Cologne).

În secolul al III-lea, când francii de la Marea Nordului (numiți francii salieni sau francii maritimi) au coborât în Olanda, ripuarienii au avansat spre Köln și au venit pentru prima oară la Luxemburg. Luxemburghezii consideră că civilizația și cultura lor sunt de origine vest-franconiană, datorită faptului că francii salieni au avansat de la câmpia de lângă Paris prin Champagne și Lorena de nord, de-a lungul drumului dintre Ardeni și platoul Briey. Teoria lingvistică mai veche a interpretat dialectul luxemburghez ca zonă de tip relicvă din vestul (extrem) al regiunii Moselle franconiană - a se vedea Școala Renană condusă de Theodor Frings (1886-1968). Situația din Evul Mediu a activului arhiepiscop de Trier este privită ca o bază istorică a existenței regiunii Moselle-franconiană. Zona de relicvă din vestul Moselle-Franconiei este, de fapt, o centură de isoglose, (linie care marchează, pe o hartă lingvistică, limitele răspândirii unui fenomen fonetic, lexical sau morfologic), care se deplasează de la St. Vith spre Eifel, la Bitburg, la Trier și la Thionville în Lorena.Potrivit lui Robert Bruch, Clovis și dinastia Merovingiană au creat așa numitul „Golf al Luxemburgului", un loc în care prin contactul cu galo-romanii, caracterul germanic al civilizației în aceste zone s-a schimbat. Astfel, Luxemburgul a fost un loc de întâlnire între civilizația romană și cea germanică și s-a născut în 963 în mijlocul acelei zone de graniță bilingvă.Luxemburgheza se vorbește în Marele Ducat, în Belgia (districtul Arlon), în Germania (zona Bitburg) și în Franța (districtul Thionville).




Harta d ltată pe 5 noiembrie 2018 pe site-ul http://engelmann.uni.lu/lsa/Luxemburgheza e vorbită în Marele Ducat, în Belgia (regiunea Arlon), în Germania (regiunea Bitburg) și Franța (regiunea Thionville).

### 5. Primele documente în luxemburgheză

1. În 698, Sfântul Willibrord a dat permisiunea de a se construi o mănăstire la Irmine de Oeren pe pământul Trèves și anume mănăstirea Echternach. Aici benedictinii au făcut un centru regional de mare cultură și una dintre aceste capodopere ce aparține Patrimoniului UNESCO este ***Codex Aureus***,acest manuscris inluminat expus la Muzeul Național din Nürnberg.(http://termcoord.eu/don-du-multilinguisme-mrs-erna-hennicot-schoepges/ consultat pe 7 noiembrie 2018)
2. ***Codex Aureus de la Lorsch*** sau***Evangheliile Lorsch*** (Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50, șiAlba Iulia, Biblioteca Documentară Batthyaneum) scrisă în latină între 778 și 820
3. ***EvangheliileEchternach***(Biblioteca Națională, Paris) sunt manuscrise inluminate și pictate la mănăstirea Lindisfarne din Northumbria în jurul anului 690, lucrate de misionarul northumbrian, Sfântul Willibrord, la noua sa mănăstire Echternach din Luxemburg, în anul 698, unde e numit stareț. Scriptoria de la Echternach va deveni apoi cel mai influent centru pentru producția de manuscrise în stilul iberic-saxon din Europa continentală.
4. ***Capitularul de la Trier*** (Tréves)e un document legislativ din epoca carolingiană, împărțit în capitole mici, numite *capitula* în latină, de aici și numele de *capitular*.(vezi Schmidt-Wiegand, Ruth, Trierer Capitulare, în: Die deutsch Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon 9 (1995) S. 1040-1041)

5. Primul poem panegiric din Luxemburg scris în 5963 de versuri de către fratele Hermann, capelanul mănăstirii Marienthal e intitulat „***Viața contesei Yolande de Vianden***" (1290).
6. ***Echternacher Volkslied*** (Codex 109 al Bibliotecii Naționale Folio 188) e o colecție de cântece populare.
7. Inventarul și anchetele despre limba utilizată în Luxemburg în 1806 realizate de către Departamentul Pădurii.

## 6. Dicționarele luxemburgheze

Au existat patru etape de lucru pentru dicționarele luxemburgheze:

1. 1847 - J. F. Gangler *Lexicon der Luxemburger Umgangsprache, mit hochdeutscher und französischer*Übersetzung und Erklärung, Verlag von V. Hofmann (*Lexicon al dialectului luxemburghez, cu explicații și traduceri în germană și franceză– titlu tradus).*

Autorul a adăugat un glosar și o introducere la pronunția luxemburgheză.

**(*Lexicon der Luxemburger Umgangsprache, mit hochdeutscher und französischer* Übersetzung und Erklärung,** carte on-line consultată pe 7 noiembrie2018 pe site-ul**https://books.google.ro/books?id=uoUCAAAAQAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)**

2. 1906 *Worterbuch der luxemburgischen Mundart*(*Dictionar al dialectului luxemburghez – titlu tradus)* de Dr Franz Joseph Weber, N. Gredt, C. Mullendorf, C. M. Spo și N. Van Werveke.

(***Worterbuch der luxemburgischen Mundart* ,** carte on-line consultată la 7noiembrie 2018 pe site-ul http://engelmann.uni.lu:8080/portal/WBB2009/WLM/wbgui_py?mainmode=&lemid=&prefix=a&mode=&openwb=1

3. 1950-1976 *Luxemburger Wörterbuch* (*Dicționarul luxemburghez*-titlu tradus) în 4 volumecu un supliment de 250 pagini publicat în 1978.

4. Dicționare bilingve luxemburgheze de buzunar sau dicționare multilingve în 6 limbi:

a. http://www.lod.lu/lod/LOD - Lëtzebuerger Online Dictionnaire
b. http://www.dico.luDictionnaire Luxembourgeois - Français | dico.lu
c. http://77.37.15.31/dict.htmlLuxdico - 77.37.15.31 (Luxemburgish-French)
d. http://www.freelang.com/enligne/luxembourgeois.phpFREELANG - Dictionnaire en ligne Luxembourgeois-Français ...
e. Spellchecker.lu, Cortina
f. Luxdico online dictionary (24.000 words)
g. Lëtzebuerger Online Dictionnaire (Luxembourgish Online Dictionary)cu traduceri în germane, franceză și portugheză create de the CPLL
h. dico.lu – Dictionnaire Luxembourgeois//Français
i. Luxembourgish Dictionary cu pronunția, traducerea în și din engleză, franceză, germane, portugheză, spaniolă și italiană.
j. Luxogramm – Information system for the Luxembourgish grammar (University of Luxembourg, LU)

**7.Despre literatura luxemburgheză pe scurt**

Antoine Meyer, un cunoscut francmason, a publicat în 1829 prima carte în luxemburgheză. Era o colecție de șase poezii: *E Schrek op de 'Lezburger Parnassus* (*Un pas spre Parnasul luxemburghez*- titlul tradus) conținând: o poezie de dragoste, *Uen d'Christine* (*Fără Christine*- titlu tradus); o meditație romantică nocturnă, *D'Nuecht (Noaptea* - titlu tradus); o frescă lirică, *Een Ableck an engem Wiertshaus zu Lëtzebuerg* (*Un moment într-un han din Luxemburg*- titlu tradus); și trei fabule, *D'porzelains an d'ierde Schierbel*, (*Ciobul de porțelan și oala de pământ*- titlu tradus).

Nikolaus Welter (1871-1951) este primul istoric literar luxemburghez și a scris despre:
*Poeții dialectului luxemburghez. Conversații literare* (1906) și *Luxemburg și scrierile sale* (1938).
Admirând mișcarea Felibri, o mișcare a poeților din Provence denumită Felibertum félibrige, el cunoștea activitatea lui Frédéric Mistral, a lui Joseph Roumanille și a lui Theodore Aubanel. L-a vizitat pe Mistral la casa sa din Bouches-du-Rhône. De asemenea, a avut ocazia să-l întâlnească pe Eduard Koschwitz și August Bertuch, romaniști germani, cu care a colaborat pentru ca Frédéric Mistral să obțină Premiul Nobel pentru literatură în 1904.

Istoriile literaturii luxemburgheze tind să prezinte a doua jumătate a secolului al XIX-lea ca fiind concentrată în jurul triumviratului Lentz-Dicks-Rodange. Pierre Grégoire scria că literatura luxemburgheză se învârtea în jurul acestui „trio mândru: Lentz, scriitorul intelectual pasional, Dicks, poetul și dramaturgul, și Rodange, poetul epic". (Pierre Grégoire, *Istoria literaturii din Luxemburg*, Luxemburg: Saint-Paul, 1959, p. 51). Dicks, pseudonimul lui Edmond de la Fontaine (1823-1891) este un scriitor de limbă luxemburgheză, autor dramatic al comediei *De Scholtschäin /Școlărița* -titlul tradus (1855), prima piesă de spectacol în luxemburgheză cu titlul *D'Mumm Sèiss / Dulce mamă* – titlu tradus (1855), opereta *D'Kirmesgäscht* / *Livezile de vișini*–titlu tradus (1856) și *De Ramplassang* / *Panta ascendentă* -titlu tradus (1863). Poetul Michel Lentz (1820-1893) este autorul lui *Ons Hémäßt / Patria noastră* – titlu tradus, imnul național al Luxemburgului. Michel Rodange (1827-1876) a scris în 1872 un poem epic și satiric *Renert odder de Fuuss am Frack an a Maansgréisst*sau pur și simplu *Renert vulpoiul /Jupân Rănică Vulpoiul.*
Primul roman în franceză din Luxemburg, *Marc Bruno, profil d'artiste* / *Marc Bruno, profilul artistului*- titlu tradus, publicat in1855 de Felix Thyes (1830-1855).

8. **Cum să vorbești o limbă necunoscută pentru a fi înțeleasă de 10 vorbitori de limbi diferite: cărți și cititori**

La Summitul European de Terminologie (EAFT) din 2016, doamna Erna Hennicot-Schoepges - Ministrul Culturii din Luxemburg a prezentat un discurs intitulat ***Luxemburg, un don du multilinguisme*** (http://termcoord.eu/don-du-multilinguisme-mrs-erna-hennicot-schoepges/ consultat la data de 7 noiembrie 2018). Vorbind despre promovarea limbii luxemburgheze acesta este foarte util model, ce ar putea fi adaptatla predarea și răspândirea unei limbi, reluat foarte clar în următorul discurs:

"Istoricul Gilbert Trausch a comentat după cum urmează în cartea sa *Luxemburg, Emergence of a State and a Nation,* după cum urmează:

"Pentru a păstra o caracteristică esențială a instituțiilor școlare dintr-o țară care o deosebește de cele trei țări vecine este necesară o școală unică pentru toți copiii și adolescenții, care va fi creuzetul în care se va forma solidaritatea și spiritul democratic. Pentru tot ceea ce se referă la dreptul civil și penal, guvernul se îndreaptă către Franța și Belgia, o țară cu codul Napoleon. (….)Liceele luxemburgheze sunt mai degrabă organizate

pe modelul francez şi belgian. (...) Pe de altă parte, în cazul chestiunilor vamale şi economice, ne îndreptăm spre Germania. .... Deoarece limba franceză este limba reglementării, uneori apar probleme de terminologie ... şi acest lucru se întîmplă încă în 1843. »

Burghezia, care s-a stabilit în Marele Ducat, în special odată cu dezvoltarea industrială la începutul secolului, a utilizat franceza, în timp ce ziarele erau în limba germană. Acest bilingvism a fost la originea unei cooperări culturale fructuoase. După Primul Război Mondial, a fost o perioadă marcată de revoltele populare, pornind de la problema sistemului de stat, al monarhiei sau al Republicii. Guvernul a prezentat aceste întrebări la un referendum în 1919. După o modificare a legii electorale, după extinderea dreptului de vot la întreaga populaţie şi, prin urmare, la femei, alegătorii au decis pentru Marea Ducesă Charlotte şi pentru ataşamentul economic faţă de Franţa. ... care nu ne-a dorit. Urmează ataşamentul economic al Belgiei în 1921 urmat de crearea Beneluxului în 1948.

În urma iniţiativei lui Aline Mayrisch de la St.Hubert, soţia născută în Franţa, şeful industriei de fier şi oţel din Luxemburg, s-a creat o orientare culturală numită *Cercul Colpach,* numit după casa lui Mayrisch. Printre invitaţii de la Colpach au fost Andre Gide, Annette Kolb, Codenhove Kalergi, preşedintele Comitetului Central al Uniunii Paneuropene şi Walther Rathenau, industriaş şi ministru german, ucis la Berlin în 1922.

Emile Mayrisch, care a murit într-un accident de maşină în 1928, nu a putut să-şi urmărească viziunea de a împiedica militarizarea ţării şi de a împiedica o nouă ciocnire între Franţa şi Germania. Institutul Pierre Werner, un institut cultural comun între Franţa, Germania şi Luxemburg, creat în 2003, a preluat acest „spirit Colpach". Sediul său se află la mănăstirea Neumünster din Luxemburg.
În timpul celui de-al doilea război mondial, Luxemburgul a fost ocupat de germani, în ciuda statutului său de neutralitate, şi a fost cucerit cu forţa de armata ocupantului. După război, guvernele au participat activ la crearea tuturor organizaţiilor internaţionale.Membrii fondatori ai Înaltei Autorităţi pentru Cărbune şi Oţel în 1951, am devenit, din întâmplare şi cu noroc, sediul viitoarelor instituţii europene.

Dezvoltarea economică din perioada postbelică se confruntă cu o perioadă de imigrare puternică.
Germana, şi, desigur, limba luxemburgheză fiind limba vorbite de oamenii obişnuiţi, tinerii au învăţat din primii ani de şcoală germana, iar apoi franceza, deci limbile vecinilor. Chiar şi după Cel de-al Doilea Război Mondial nu a existat nici o încercare de interzicere a limbii ocupanţilor naziști în şcolile publice, în timp ce era interzis să se vorbească luxemburgheza în timpul ocupaţiei naziste. Limba este mai presus decât cultura. Mândria noastră de a citi Goethe în limba germană şi de Victor Hugo în limba franceză au contribuit, cu siguranţă, la evoluţia multilingvismului benefic pentru supravieţuirea noastră ca stat independent.

În faţa emigraţiei portugheze în anii '70, alfabetizarea copiilor era o problemă spinoasă. Cum să înveţi copiii portughezi în limba germană? S-a practicat predarea la cerere de cursuri de limbă maternă oferite în colaborare cu clasele de la şcoala publică. La Consiliul Europei, această practică a fost inclusă şi în rezoluţiile privind imigraţia.

Între timp, multilingvismul timpuriu este promovat, deoarece experienţa şcolii europene a demonstrat că nu este neapărat un obstacol în calea dezvoltării bune în timpul şcolarităţii. Cu toate acestea, rezultatele noastre slabe în studiile PISA pot fi explicate prin volumul programelor şcolare, datorită multilingvismului.

Alfabetizarea în limba franceză a fost înscrisă numai la începutul secolului al XXI-lea. Odată cu diversificarea economică, multe familii de naţionalităţi diferite s-au stabilit în Luxemburg, pretinzând facilităţi educaţionale pentru descendenţii lor.Dispariţia sistemului unic şcolar pentru toţi va necesita o reflecţie profundă asupra coeziunii populaţiei. Problema identităţii, legată de naţionalitate, care poate fi dublă, se va referi şi la cea a coeziunii populaţiei. Ca ţară gazdă, cu o populaţie rezidentă de 44% non-luxemburghezi, eforturile

pentru viitor vor trebui să reinventeze o strategie multilingvistică extinsă, respectând în același timp limbile diferite ale imigranților.

Apărătorii limbii noastre au federalizat, în acțiuni concertate, promovarea scrierilor din Luxemburg în acțiunea de presă care a condus la legislația din 1984. Din punct de vedere pragmatic, Constituția actuală prevede că sistemul de limbă este stabilit prin lege. Luxemburgheza a fost promovată ca limbă națională, proclamând prin aceeași lege regimul lingvistic al limbii franceze, care a rămas limbă oficială și cel al limbii germane, limba și acordând cetățeanului dreptul de a primi un răspuns din partea administrației în limba în care a formulat întrebarea sa.

În timpul emigrării în Transilvania în secolul al XIII-lea, limba noastră, asimilată ca limba sașilor /saxonă a supraviețuit. Aproximativ 5000 de oameni încă vorbesc astăzi această limbă. Dicționarul este în curs de dezvoltare, astfel încât să putem compara evoluția limbii sașilor din ținuturile românești cu cea a celor din Marele Ducat.

Odată cu crearea Universității din Luxemburg în anul 2003 începe o nouă eră. Germana, franceza și engleza sunt limbile impuse pentru învățământ prin lege. După 13 ani de existență, universitatea se situează astăzi printre cele mai bune 180 de universități din lume. Institutul de limbă și cultură luxemburgheză creat în 2015 este un alt pas spre protejarea acestei identități, care este proclamată ca fiind multilingvă.

Proiectul privind terminologia de la Universitatea din Luxemburg, lansat în 2012 la inițiativa lui Rodolfo Maslias, dovedește că există în toate limbile termeni care nu pot fi traduși în altă limbă fără a pierde o parte din semnificația lor originală.

Cooperarea strânsă a Universității cu serviciile europene la fața locului va fi o perspectivă pentru aprofundarea elementelor culturale legate de diferitele regimuri lingvistice.

Exiguitatea teritorială aduce avantajul său: percepția celuilalt ca individ, și nu ca o entitate anonimă, contribuie la apropierea de caracterul uman. Imigrația a permis Luxemburgului să își continue dezvoltarea economică datorită muncii imigranților și a lucrătorilor transfrontalieri. Fără multilingvismul ambiental ar fi fost imposibil.

În concluzie, aș spune: traducerile, traducătorul și traducătorii. Pe lângă mobilitatea fizică garantată de Acordul Schengen, mobilitatea creierului este benefică nu numai pentru înțelegerea celuilalt, ci și pentru respectarea culturii sale. Și această diversitate de culturi așteaptă încă să-și găsească locul ferm ancorat în lumea de azi ".

**Bibliografie:**

Hennicot-Schoepges, 2016: Erna Hennicot-Schoepges –*Luxembourg, un don du multilinguisme*(http://termcoord.eu/don-du-multilinguisme-mrs-erna-hennicot-schoepges/ consulted on the 7th of November 2018).

Hurezean, f.a.: Hurezean Ruxandra, *Povestea sașilor din transilvania spusă chiar de ei*, Editura Școala Ardeleană, Cluj, f.a.

Péporté at all. , 2010: Pit Péporté, Sonja Kmec, Benoît Majerus and Michel Margue *Inventing LuxembourgRepresentations of the Past, Space and Language from the Nineteenth to the Twenty-First Century,* Leiden • Boston.

**Web- bibliografie:**

a. http://www.lod.lu/lod/LOD - Lëtzebuerger Online Dictionnaire
b. http://www.dico.luDictionnaire Luxembourgeois - Français | dico.lu
c. http://77.37.15.31/dict.htmlLuxdico - 77.37.15.31 (Luxemburgish-French)
d. http://www.freelang.com/enligne/luxembourgeois.phpFREELANG - Dictionnaire en ligne Luxembourgeois-Français ...
e. Spellchecker.lu, Cortina
f. Luxdico online dictionary (24.000 words)

g. Lëtzebuerger Online Dictionnaire (Luxembourgish Online Dictionary) with German, French and Portuguese translations created by the CPLL

h. dico.lu – Dictionnaire Luxembourgeois//Français

i. Luxembourgish Dictionary with pronunciation, translation to and from English, French, German, Portuguese, Spanish, Italian

j. Luxogramm – Information system for the Luxembourgish grammar (University of Luxembourg, LU)

k. Luxembourg literature, Transylvanian Saxons, Codex Aureushttps://en.wikipedia.org/

l. (*Lexicon der Luxemburger Umgangsprache, mit hochdeutscher und französischer* Übersetzung und Erklärung, on-line book consulted on the 7th of November 2018 from https://books.google.ro/books?id=uoUCAAAAQAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

# ZUR ENTWICKLUNG VON RELIGIÖSEN TABUS IN DER EUROPÄISCHEN KULTUR

**Oxana CHIRA**
**Dr., Univ. Lekt.**
**Staatliche-Alecu-Russo Universität aus Balti**

*Abstract: The appearance of the first language prohibitions is linked to the early manifestations of various religious thoughts. Religion is as old as mankind. Primitive man had primitive religions and he worshiped the elements of nature like sun, earth, air, cloud and water. Advances in civilization led to institutionalised religions. The basic characteristics of all religions are similar. The traditional taboos of mankind are the taboos of the sacred and of the impure. Flouting taboos entails direct or indirect, social or cultural sanctions. Religion usually refers to socially based beliefs and traditions, often associated with ritual and ceremony. The paper also offers some possibilities for successfully avoiding of taboo words, wherefore it can also be a contribution for a better understanding of taboos in our own, as well as in other cultures and languages.*

*Keywords: taboo, euphemism, culture, social taboo, verbal taboo,traditions.*

Der Glaube an die Kraft des Wortes ruft viele Tabus. Sigmund Freud nennt Tabus den ältesten ungeschriebenen Gesetzeskodex des Menschen, der verinnerlicht wird und zu einem „Tabugewissen", „Tabuschuldbewusstsein" führt: die Übertretung erzeugt Schuldgefühle. Als ältestes Tabu führt S. Freud das Verbot an, das Totemtier zu essen" (Balle, S. 20). Man denkt immer an den Anfang und zwar an das Wort als Teil des Gittes, als Träger der Macht und an den Satz „Am Anfang war das Wort" (Johannes Evangeliums). Daraus kommt auch der Glaube vieler Stammesgesellschaften, wo der Name als Mana und als Kraft, als Teil einer Person sei. Es ist wichtig hinzuzufügen, dass das Genannte immer präsent durch Namensnennung sei, selbst wenn das Objekt, das Tier oder die Person nicht da ist. Das älteste Sprachtabu betraf viele Tiere wegen der Vorstellung der Wortmagie: z. B. *Schlange, Bär, Wolf, Wiesel* in verschiedenen Kulturen Europas. Der Sprachwissenschaftler Eugenio Coseriu widmet sich der Untersuchung von Tabutieren in mehreren Sprachen und schildert dafür mehrere Beispiele wie *die Kriechende, die Grüne, die Irdische* für die Schlange (Coseriu, S. 36), *Gevatterin, Bräutein, die Schöne, die Hübsche* für die Wiesel (Coseriu, S. 36). Es ist noch ein berühmtes Beispiel von Sprachtabu des Tieres in mehreren Kulturen: „der Bär" für die Slawen ist *Honigfresser*, für die Germanen *der Braune*, für Nordeuropäer *breite Tatze, Termitenfresser, Ruhm des Waldes*, für die Balten *der Schlecker* etc.

Sigrid Luchtenberg versteht unter Tabu alle „mit Denkverbot oder Nennverbot belegten Gegenstände, Vorgänge oder Gedanken", und fügt hinzu, dass dies „als gesellschaftlicher Prozess begriffen werden muss" (Luchtenberg, S. 24). Die Aufgabe von Tabus ist, den Einzelnen über kollektiv verbindliche oder wirkende Verbote zu reglementieren. Karl Treimer geht davon aus, dass ein Tabu „ursprünglich nur alles Heilige, Geweihte – in Verbindung mit Gott – und davon abgeleitet alles mystisch Unberührbare, Gefährliche, Unreine" sei (Treimer, S. 44). Wegen der Furcht vor dämonischen Mächten gebraucht man solche Ersatzwörter für das Wort *Teufel*. Dazu liegen folgende Beweise vor:

a) Nomina: *Asmodäus, Beelzebub, Luzifer, Mefisto, Samuel, Mephistopheles*;

b) Antonomasien: *der Arge, der Böse, der Schwarze, der Vater der Lüge, der Versucher, Helfer der Hölleder Gehörnte*;

c) Periphrasen mit den Komponenten **–führst:***der Höllenführst, Fürst dieser Welt, Führst der Finsternis, Fürst des Abgrundes* etc.

d) Komposita: *Leibhaftige*, *Gottseibeiuns* (veraltet);

e) Beschreibung des Teufels als Tier: *die alte Schlange, der Unhold*;

f) Dialektische Formen: *Deiwel, Deibel, Deixel, Deubel*

g) Ironisierte Ad-hoc-Bildungen: das Sakrament-*Sack Zement, Sapperment, Sackerlot*; Himmel-*Himmel, Bomben, Element*! etc.

Bemerkenswert ist es, dass die Vermeidung bestimmter Wörter zwangsläufig zur Schaffung von Synonymen und neun Wörtern führt.

Die Redewendungen mit dem Komponenten *Teufel* beweisen noch einmal, dass sie in mehreren Sprachen den gleichen „Ersatzcharakter" haben: *hol ihn der Kuckuck* anstatt „Hol ihn der Teufel"; *etwas wie die Pest fürchten* anstatt „sich vor etwas wie vor Tod und Teufel fürchten"; *ein Schlaumeier/ Pfiffikus sein, ein (kleiner) Schelm/ein Spaßvogel sein* anstatt„ein Teufelskerl sein"; *sich zum Kuckuck scheren* anstatt „sich zum Teufel scheren"; *jemanden zum Henker/in die Hölle wünschen* anstatt „jemanden zum Teufel wünschen". Nach Havers (1946) liegt ein Sprachtabu nur da vor, wo ein durch religiöse oder abergläubische Vorstellungen verursachtes Verbot besteht.

Viele Tabuwörter existieren anderer Arten, die im Umfeld des Todes, der Geburt, der Religion usw. zu suchen sind. So sind in einigen Kulturen z. B. Namenstabus anzutreffen. Es ist wichtig hier hinzuzufügen, dass „nach dem Glauben von Grönländer besteht ein Mensch aus 3 Teilen: Körper, Seele und Namen" (Balle, S. 55). Man darf einen Namen, der als Tabu gilt, nicht aussprechen. Bei der südafrikanischen Volksgruppe Zulu z. B. darf die Frau den Namen ihres Schwiegervaters nicht aussprechen (ebd., S. 56). Ähnlich verhält es sich mit

dem Namen eines verstorbenen Verwandten: Sowohl der Name des Toten, als auch alle Wörter, die auf irgendeine Weise den Namen des Verstorbenen in sich enthalten, sind Tabuwörter und dürfen nicht verwendet werden, bis einer der Nachkommen den Namen übernimmt (ebd., S. 90). Es ist interessant zu bemerken, dass in vielen afghanischen Familien Frauen nicht mit ihrem eigenen Namen angesprochen werden. Sie werden eher mit abfälligen Bezeichnungen bedacht.

Auch der Name Gottes ist in vielen Religionen ein Tabuwort und zwar aus „Ehrfurcht vor seiner Macht und aus Angst, durch profanen Sprachgebrauch seinen Namen zu verunreinigen" (ebd., S. 95). Man hat sich gescheut, den Namen des Gottes unnütz im Munde zu führen, deswegen kommen solche Euphemismen auf Deutsch für den Namen Gottes wie *der Allwissende, der Allmächtige, Er, himmlischer Richter, der Vater im Himmel, der Schöpfer, das höchste Wesen* usw. Im Folgenden wollen wir auf diesen Aspekt näher mit folgenden Beispielen von Ersatzwörtern für *Jesus Christus* eingehen:

a) Jesus Christus als Befreier*: der Welterlöser, der Beglücker, der Beseliger, der Seligmacher, der Tröster, der Mittler, der Versöhner, der Schützer der Menschheit;*

b)Jesus Christus als Sohn des Gottes: *Gottes eingeborener Sohn, der Vergottung*;

c) Jesus Christus als Sohn der Menschen: *die Menschwerdung, des Menschen Sohn, Sohn Davids, Fleischwerdung, Vermenschlichung*;

d) Jesus Christus durch Abkürzungen geäußert: *INRI* (Iesus Nazarenus Rex Iudaerum), *Ichtys* (Jesus Christos Theu Yios Soter);

e) Jesus Christus im Althochdeutsch: *ihs, ihusses, ihses* Eine volkstümliche Deutung für IHS ist im Deutschen auch „Jesus, Heiland, Seligmacher".

Religiöse Scheu wurde neben dem Schamgefühl als einer der wichtigsten Gründe für den Gebrauch von Euphemismen und Periphrasen im Zusammenhang mit Tabu angesehen. Solch ein Tabu wird eine menstruierende Frau, die in den verschiedensten Kulturen gesellschaftlich und religiös tabuisiert ist. Von den meisten Gesellschaften sind Riten und Praktiken rund um die weibliche Blutung bekannt. Sie dienen dazu, „die Kräfte der Menstruation" zu kontrollieren. Diese Verhaltensregelungen sind in der Gesellschaft stark religiös gefärbt. Sie finden sich in verschiedenen Formen und Interpretationen in allen Religionen wieder. Die Verbote betreffen vor allem den Geschlechtsverkehr während der Regel, aber auch das Berühren heiliger Objekte, das Betreten heiliger Orte, das Zubereitung von Nahrung etc. Die Frauen verbringen diese Zeit meist in Absonderung an bestimmten Plätzen, die nur Menstruierenden vorbehalten sind. So sind auch heute noch in vielen traditionellen Gesellschaften in Afrika, Amerika und Asien sogenannte Menstruationshütten

bzw. Zelte verbreitet[1]. Dieses Thema wird als schändlich und unrein angesehen und überhaupt nicht zum „Darüber reden". Selbst Frauen sprechen untereinander, auch innerhalb der Familie, nicht darüber. Während dieser Zeit, in diesem Zustand sind die Frauen unrein. Sie dürfen zum Beispiel in der Republik Moldau auch keine Kirche „unrein" betreten, beim Taufen eines Kindes nicht teilnehmen oder einen Neugeborenen nicht besuchen, keine Kreuze oder Ikonen küssen, keine Blumen gießen, kein Brot backen etc. Es ist interessant zu merken, dass es nicht nur in der Orthodoxie, sondern in Islam auch, der Umgang mit der Menstruation vor allem von der Religion geregelt. Wird. Ähnlich wie im Christentum gibt es dort den Glauben, dass die Menstruation die Strafe für die Verfehlung Evas sei. Menstruierenden Frauen ist es verboten eine Moschee zu betreten, den Koran zu berühren und am Ramadan mitzufasten. Eine Frau darf in dieser Zeit auch nicht am Pilgermarsch in die heilige Stadt Mekka teilnehmen. Bekommt sie ihre Periode während des Marsches, muss sie vor den Toren der heiligen Stadt umkehren. Erst nach ihrer Menopause darf sie die Reise wieder machen. An dieser Stelle muss man besonders betonen, dass „eine Person dann als Tabu gilt, wenn sie von dieser Kraft erfüllt oder ihr völlig unterworfen ist. Im ersten Fall wird sie als heilig, im zweiten als unrein und gefährlich angesehen" (Voss, S. 143). Viele Ersatzwörter gebraucht man nicht umsonst für *die Regel* in der deutschen Sprache mit der Funktion der Verhüllung. Es lässt sich anhand der folgenden Beispielen belegen:

- lateinische medizinische Termini: *die Menstruation* (Duden, S. 1008), *Menses* (Duden, 1008), *Menorrhö* (Duden, S. 1007);
- neutrale Termini: *Blutung* (Duden, S. 271), *Monatsblutung* (Duden, S. 1031), *Periode* (Duden, 1135), *Regelblutung* (Duden, S. 1230);
- okkasionelle Euphemismen: *Tage* (Duden, S. 1590), *Sach*, *Gschicht* (dialektal), *die Malerim Keller*, *Matsch vorm Tor*, *die Erbsünde*, *der Ölwechsel*, *Einmal-im-Monat-Krankheit* etc., die nicht so bekannt sind wegen der Selbstbildung (ad-hoc Bildung);
- Namen-Euphemismen: *Minna, ich habe meine Emma zu Besuch* (aus dem Internet);
- Assoziationen mit der roten Farbe: *die rote Königin, die Schweizer Wochen, Kommunisten im Dorf, Rote Zora, Erdbeerwoche rote Woche, die Indianer sind da, Jagd auf den roten Oktober, rote Fahne, rote Blumen, rote Flut, rote Woche* (mehr von den Männern gebraucht) etc.;

[1]Das Thema „Menstruation" ist in der sogenannten fortschrittlichen westlichen Welt immer noch tabuisiert. Seit der Antike gilt Menstruation als „Zeichen weiblicher Minderwertigkeit", darüber und mehr im Buch*Menstruation und weibliche Initiationsriten* von Caroline Ausserer (2003).

- Metaphern mit dem Wort „Besuch": *der Besuch, Tante Rosa zu Besuch haben, die Tante aus Amerika ist zu Besuch, Besuch von der roten Tante, Tante Emma mit dem roten Auto zu Besuch, Tante Emma aus England* (Balle, S. 140) etc.;
- Zyklisches Ereignis: *Zeit, Monatszeit, Monatsfluss* etc.;
- Krankheit: *Bauchschmerz, Kopfschmerzen, Bauchkrämpfe, Unwohlsein, Reinigung, monatlicher Aderlass, Migräne, Monatskrankheit, drei Tage krankgeschrieben* etc.

Es lässt sich anhand der Beispiele zweifelsfrei belegen, dass *die Regel* einer Frau tabugefärbt bleibt und die Religion eine äußerst negative Einstellung gegenüber der Menstruation in mehreren Kulturen legt. Die Idee von C. Balle „Wer ein Tabu bricht, gilt aber selbst als tabu, schon durch seine bloße Anwesenheit" (Balle, S. 133) wird noch viele Jahrhunderte und in vielen Kulturen aktuell bleiben. Das Tabu-Phänomen „Menstruation" wird auch von dem rumänischen Religionswissenschaftler Mircea Eliade in dem Werk „Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen" aus der Perspektive der verschieden Kulturen dargestellt[2] .

Noch ein Tabu was die Frauen betreffen, ist *die Jungfräulichkeit*.Die christliche Offenbarung allein zeigt im Alten Testament bereits vorgezeichnete religiöse Bedeutung der Jungfräulichkeit in ihrer ganzen Erhabenheit auf: als Treue in einer Liebe, die nur Gott allein gilt. Die Frau muss eine Jungfrau aus religiösen Gründen sein, wenn sie heiratet, deswegen wird darüber in der Familie auch nicht freigesprochen. Eine Frau darf auch keinen Sex außerhalb der Ehe oder vor der Ehe haben. Früher, bis zum 20. Jahrhundert noch, war eine Frau keine Jungfrau in einigen Kulturen, dann hatte der Mann einen Scheidungsgrund nach nur einem Tag in der Ehe. Nach den religiösen Regeln wird sie eine Sünderin benannt. Beim Beichten in der Kirche wird die erste Frage vom Priester gestellt, ob sie, als Frau, außer Ehe keine fremde Beziehung hat. Sie ist dann als eine geschändete Frau gesehen, die kein Recht hat, mit anderen Menschen zusammen zu leben oder Kinder zu erziehen. Der Name *Jungfrau* wurde geheiligt (sacrum) durch die Mutter Jesu, die die einzige Frau des Neuen Testaments ist, auf die der Name *Jungfrau* fast im Sinne eines Titels angewendet wird. Für das Wort *entjungfern* werden folgende Ersatzwörter gebraucht: das medizinische Terminus *deflorieren* (Duden, S. 325); *die Ehre verlieren, einem Mädchen die Ehre rauben*. Eine andere

[2] „Izolarea şi recluziunea în întuneric, într-o colibă lipsită de lumină, în pădure, ne trimit la simbolismul morţii iniţiatice a băieţilor izolaţi în pădure, închişi în colibe. Există totuşi o deosebire, şi anume aceea că, la fete, izolarea are loc îndată după prima menstruaţie, fiind deci individuală, în vreme ce la băieţi este colectivă. Deosebirea se explică prin aspectul fiziologic al sfîrşitului copilăriei, lesne de observat la fete. Tinerele alcătuiesc în cele din urmă un grup, iar în acest caz iniţierea este colectivă şi încredinţată unor bătrîne" (Eliade, p. 58).

Assoziation für *die Defloration* sowohl für Jungen als auch für Mädchen wir die Redewendung *die Unschuld verlieren*. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein wurde die Jungfräulichkeit eines Mädchens mit „Unschuld" bezeichnet. Heute eher veralteter Ausdruck gilt als unverschämt, weil mit dem Verlust der Jungfräulichkeit keine „Schuld" verbunden ist. Hinzu kommen viele Ausdrücke, die überwiegend mit *stechen*, *öffnen*, *schneiden* gebildet sind. Auch mit der Defloration verbundene Periphrase wird „Fruchtbar-machen" gebraucht (Storch, S. 221).

Die Schwangerschaft wird als Gegenseite zur Menstruation und Deflorieren gesehen, als Verwunderung des Gottes, als Geschenk des Gottes, als etwas Heiliges und Geheimnis (Eliade, S. 58).[3] Viele Umschreibungen vervollständigen unsere Meinung: *Schweren Leibes sein* (Synonymwörterbuch, S. 486), *Mutter werden, in anderen Umstände sein, gesegnet sein, Muttergefühle spüren, vom Storch ins Bein gebissen sein, etwas unter dem Herzen tragen, etwas unter dem Schürze tragen, Leben spüren, nicht mehr allein sein, Nachwuchs meldet sich an; mother-to-be* (Luchtenberg, S. 149). Die Hoffnung auf eine leichte Schwangerschaft und Geburt, gesundes Kind zu bekommen hat auch mehrere Redewendungen archaischer Herkunft gerufen: *guter Hoffnung sein, in der Hoffnung sein, in die Hoffnung kommen* (Duden, 728), *einem freudigen Ereignis entgegensehen* (Synonymwörterbuch, 486). In anderen Ersatzformen des Wortes „Schwangerschaft" werden mit dem Essen gebunden: *mit Appetit befallen, saure Gurken essen*, oder mit der schweren Bewegung assoziiert: *schwer zu Fuß sein.*

Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass die junge Mutter aus religiösen Gründen 40 Tage in der Republik Moldau ausgeschlossen leben muss. Erst nachdem sie „rein" ist, bekommt sie eine Befreiung vom Priester in der Kirche. In vielen Kulturen und Religionen hat die Zahl 40 als Symbolzahl der inneren Einkehr und der Bewährung eine besondere Bedeutung. Die meisten Kulturen haben Rituale zum Wochenbett entwickelt, sowohl in Deutschland, als auch in der Republik Moldau. Zum Beispiel in der griechisch-Orthodoxen Tradition, sollen die Frauen bis zur Taufe des Kindes nicht in der Dunkelheit das Haus verlassen und die Taufe findet nicht vor dem 40 Lebenstag statt. Das Verbot kommt noch aus dem Alten Testament: „Nach der Geburt eines Jungen ist die Frau nach einer Epoche von sieben Tagen weitere 33 Tage unrein, nach der Geburt eines Mädchens sogar 66 Tage („Lev

[3] Cât despre Weiberbünde, acestea sunt întotdeauna legate de taina naşterii şi a fertilităţii. Taina naşterii, adică descoperirea de către femeie a darului său de creatoare pe planul vieţii, este o experienţă religioasă care nu poate fi transpusă în termeni de experienţă masculină. Se poate înţelege de ce naşterea a stat la baza unor ritualuri secrete feminine care aduc uneori cu nişte adevărate mistere. Urme ale acestor mistere s-au păstrat chiar şi în Europa (Eliade, p. 58).

12,6"). Diese „40 Tage Wochenbett" sind aber den muslimischen Frauen üblich. Zum Beispiel, die Frauen aus der Türkei, seien sie Alewiten oder Muslime, sollen generell 40 Tage zu Hause bleiben. Man kann sich fragen, warum es nicht nur im Alten Testament die Frauen unrein sind, sondern auch nach dem Koran 40 Tage nach der Geburt sind die Frauen isoliert von anderen Menschen. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass es sowohl im Alten Testament und als auch im Koran die gleichen Tabus für die Frauen nach der Geburt eines Kindes geeignet sind.

In der Orthodoxen Kirche ist es ein religiöses Tabu, dass die Frau sich in der Kirche und während der Gottesdienste das Haupt nicht bedeckt. Der heilige Apostel Paulus merkte für die gläubige Frau an: „Jede Frau, die mit unverhülltem Haupt betet oder prophetisch redet, entehrt ihr Haupt; denn es ist gerade so als wäre sie geschoren. Wenn eine Frau keinen Schleier trägt, soll sie sich doch gleich die Haare abschneiden lassen. Gilt es aber als Schande für eine Frau, sich das Haar schneiden, oder sich kahlscheren zu lassen, soll sie sich verschleiern". (1. Korinther 11). Wie wichtig ist es ein Kopftuch für Musliminnen und dürfen sie ohne Kopftuch die Kirche besuchen oder einfach aus dem Haus raus? Die Musliminnen tragen nicht aus religiösen Gründen ein Kopftuch, das wäre nach Überzeugung des Freiburger Islam-Reformers Abdel-Hakim Ourghi eine der „größten Lügen unter Muslimen" (https://www.evangelisch.de, 29.11.2018).

Diese Tabus oder noch mehrere andere machen das Leben insbesondere für Frauen in der Gesellschaft manchmal sehr schwer. Sie sind abhängig von Ritten und Bräuchen, fühlen sich in ihrer Eigenständigkeit, Persönlichkeit sehr eingeschränkt. Viele Frauen aus anderen Kulturen, die als Zuwanderer nach Europa geflüchtet sind, fühlen sich hier von allen geachtet und geschätzt, ein Individuum mit eigenen Rechten und auch Pflichten.

Es ist zweifelhaft, dass die Religionen unsere Speisen auch noch im 21. Jahrhundert bestimmen. Die Inder essen keine Kühe, obwohl sie schon lange in Europa sind, denn die Kuh gilt als heilig. Bei Moslems und Juden dagegen ist es üblich, Rinder zu schlachten und zu verspeisen. Für sie ist Schweinefleisch tabu. Das ist ein schriftliches, fixiertes, religiöses Tabu in der europäischen Kultur sowohl für Muslimen, als auch für Juden. Das Schweinefleischtabu in beiden Religionen wird spätestens seit dem 12. Jahrhundert oft damit begründet, dass Schweine im wahrsten Sinne des Wortes unsaubere Tiere seien. Die Christen essen sowohl Rind- als auch Schweinefleisch. Doch auch im christlichen Glauben hat Fleisch eine große mythische Bedeutung. Zum Beispiel ist das Bluttabu nicht ausreichend erklärbar. Nach jüdischem Glauben ist Blut aber nicht unrein, sondern „der Sitz der Seele". Wenn eine Frau nach der Menstruation sieben Tage lang als unrein gilt, so bezieht sich das nicht auf ihre

Blutung an sich, sondern weil in ihr ein Todprozess stattgefunden hat, der den betroffenen Menschen unrein macht. Hinzu kommt noch Blut aus Wunden eines tödlich verletzten Menschen (z. B. nach einem Autounfall), das muss so weit wie möglich mit dem Toten beerdigt werden, damit kein Blut vom Körper verloren geht. Das Nahrungstabu kann also nicht isoliert von der Religion gesehen werden. In der Orthodoxie wird der rote Wein als Blut, und der Brotlaib als Leib Christi, also sein Fleisch interpretiert. Die Protestanten betrachten Brot und Wein als Symbol. Die Katholiken hingegen glauben an eine Verwandlung in Blut und Fleisch.

Zusammenfassend lässt sich noch einmal betonen, dass die religiösen Tabus uns von der Geburt an bis zum Tode, von unserem Heimatland bis zum Migrationsland, von unserer Kultur bis zu einer fremden Kultur begleiten. Hinzu kommen viele verhüllende Ausdrücke, die in vielen Sprechsituationen wegen Tabuwörter und Tabutaten auftreten. Nach Koller haben „Metaphern in der religiösen Sprache oft die Funktion, eine spezifische Reflexionsstruktur zu stabilisieren, was der ideologischen Sprachverwendung nahekommt" (Köller, S. 290). Sprachbeobachtung solcher Art, Beispiele von Periphrasen, Metaphern und Euphemismen als Ersatzmittel scheinen gewichtig genug zu sein, warum wir im 21 Jh. von Tabus sprechen und das Verhältnis von Tabu zur Religion klären. Die Kenntnis von fremdkulturellen Tabubereichen, besonders im Bereich der Religion, ist für einen Fremden ein Vorteil in einer anderen Kultur an Diskursen teilzunehmen und schützt ihn vor unbeabsichtigten Tabuverletzungen.

## Bibliographie

1. Ausserer, Caroline. *Menstruation und weibliche Initiationsriten*. Frankfurt/Main, Peter Lang, 2003.
2. Balle, Cristel. *Tabus in der Sprache*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1990.
3. Coseriu, Eugenio. *Sprachen, Strukturen und Funktionen. XII Aufsätze zur allgemeinen und romanischen Sprachwissenschaft*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979.
4. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996.
5. Eliade, Mircea. *Sacrul şi profanul*. București, Humanitas, 1995
6. Görner, Herbert; Kempcke, Günter. *Synonymwörterbuch. Sinnverwandte Ausdrücke der deutschen Sprache*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1978.
7. Havers, Wilhelm. *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Wien 1946 in Akademie der Wissenschaft in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 223. Band, 5. Abhandlung.
8. Köller, Wilhelm. *Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern*. Stuttgart, Metzler, 1975.

9. Luchtenberg, Sigrid. *Euphemismen im heutigen Deutsch*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang, 1985.
10. Storch, Stefan. *Euphemismen in der Hebraischen Bibel*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 2000.
11. Treimer, Karl. *Tabu im Albanischen*, in Lingua 1954/1955, S. 42-62.
12. Voss, Jutta. *Das Schwarzmondtabu*.Stuttgart, Kreuz Verlag, 1988.

# BRIDES OF CRIMINALS – CHASTIZED AND EXECUTED INNICK CAVE'S "MURDER BALLADS"

**Puskás-Bajkó Albina, Phd, Colegiul Naţional „Unirea"**

*Abstract:* In 1996, controversial singer-poet Nick Cave released a brilliantly dark album, *Murder Ballads*, an album as shocking as it is seductive in its enterprise: a sequence of obsessively haunting accounts of legendary tales of crime, in ten gruesomely macabre songs. "Each one is like a crime scene photo with a soundtrack; a sad tale of life taking a truly tragic turn."[1] This album has been the artist's most successful one, amazingly enough. The commercial and artistic accomplishment might be due to the singer-poet's experience – he already had eight albums with his current band, Bad Seeds, not to mention his previous band, Birthday Party; but also to the perennial fascination of the audience with the morbid and the macabre. Keep in mind Nick Cave's attitude towards love songs: "The Love Song must be born into the realm of the irrational, the absurd, the distracted, the melancholic, the obsessive and the insane, for the Love Song is the clamour of love itself, and love is, of course, a form of madness."[2]

The album starts off with "Song for Joy," a bizarre tale of a domestic crime: Joy, a housewife and her three daughters are killed by an obscure serial killer – his true identity remains an enigma: presumably he is the victim's husband, also the father of the three girls. The band then switches to "Stagger Lee," a song about a man who turned into a serial killer the moment he was not taken seriously. This gruesome account of Stagger Lee's murderous spree is followed by the ballad of "Henry Lee," this time presenting a woman turned into a murderer, because she was scorned. "All God's children , they all gotta die" – repeats the next serial killer girl so many times it seems to become an incantation: the title of this ballad is "The curse of Millhaven." The criminal, fifteen year old Lottie seems to be the epitome of evil, she murders anybody in town, old ones, young one, rich ones and poor ones alike. Her lack of compassion or any repentance is contrasted by the utter desolation present in "The Kindness of Strangers," in which Mary Bellows is seduced and then her life is taken in

[1] http://diffuser.fm/nick-cave-murder-ballads-anniversary/, 21.06.2018.
[2] Nick Cave, The Complete Lyrics: 1978-2013, Penguin Books, London, 2013, Print. 10-11.

an appalling manner; all she wanted was to see the ocean. She paid with her life for her dream.

1. Song for Joy
2. Stagger Lee
3. Henry Lee
4. Lovely Creature
5. Where the Wild Roses Grow
6. The Curse of Millhaven
7. The Kindness of Strangers
8. Crow Jane
9. O'Malley's Bar
10. Death is not the End

Death, aggression and lust combine to make one more masterpiece under the auspices of this sinister dichotomy of abject/attractive, also a duet with a famous female singer, Kylie Minogue: "Where the Wild Roses Grow". A tale about the loss of innocence, but also about transcendence in the act of dying, this song defined the success of the whole album, which "was hailed by critics as a masterpiece of cynicism and satire, a considerable achievement in the controversial singer and songwriter's career."[3] In these songs, Cave plays many roles, being narrator, bard, victim, but also murderer, all againts a background that is tragic and beautiful, but frightening , too. These narratives of vicious characters like Stagger Lee and disturbed teenage killers "Writhe with bone-chilling dramatics and dark psychological innuendo."[4] Pushing the limits, the artist seems to be questioning his audience: how much is too much? How much cruelty can the poetic licence allow him to infuse his lyrics with? Descriptions of appalingly outrageous crimes in detail – can they appeal to the public? Apparently he received a positive answer: the album was paramount in his career, everybody appreciated it. As Stuart Berman puts it in his Pitchfork Review from 2011: "In fact, with its densely detailed storylines, heart-racing epics ("Song of Joy," "The Curse of Millhaven") and cheeky curtain-closing cover of Bob Dylan's brn-again anthem "Death Is Not the End,"

[3] Bill Van Parys, Nick Cave Murder Ballads, Review, Rollingstone.com, at www.rollingstone.com/artists/nickcave/albums/album/95285
[4]LorraineAli, Bone-Chilling 'Murder Ballads' From Cave, http://articles.latimes.com/1996-02-17/entertainment/ca-37075_1_murder-ballads, 21.06.2018.

it's hard not to imagine *Murder Ballads* as some perverse, alternate-universe West End musical production. But look past its comically over-the-top presentation and you realize Cave isn't simply indulging in some subversive genre exercise."[5] The traditional murder ballad is reversed on this album, the listener being unable to identify with either victim or criminal. The moment we would feel any affinity with either, the forensic-style details of the murder-scenes stop us from experiencing empathy. Despite this, the songs are alluring and melodious, and numberless fans consider them their favourites, many of whom are women, even if many critics categorized Cave as a mysogyn because of them. The ballads are so graphic in their detail, they seem to be parodies of the fashionable genre, and black humour is indeed omnipresent in the oeuvre, the uniquely dire, while touching song is "rendered by the mad voice, marked above all by the elaborate articulation, the lascivious attention to the word's own detail, the soft sound of opening lips, a quiver of excitement, as well as moments of intense crescendo and even gravelly breathing (in *Lovely Creature)*. This crazy voice runs through *Song of Joy, Curse of Milhaven, Crow Jane* and *O'Malley's Bar*. The last, brilliant track also reveals another dimension: the orgasmic edge of the murderer's voice as he narrates his killings."[6]*Murder ballads* proceed from a rich folklore of murder ballads, the ones on the album portray crimes in which women who experience desire or lust are either chastized and executed for daring or exactly because of their platonic, unrequited romantic feelings, become the ultimate punisher, the murderess.Cave operates with commonly accepted blueprints when it comes to clichéd gender representation, an act obvious in the careful selection of characters and plots: the unsuspecting housewife, Joy, her three daughters, Hilda, Haddy and Holly, the unreliable narrator-father who proves to be the serial killer, the homophobic murderer Stagger Lee who could be a latent homosexual, the seducer Henry Lee telling a woman he has another fairer lover, only to be stabbed to death by the revengeful scorned lover, the innocent girl Eliza Day seduced and killed by the mysterious older man, Crow Jane, the revengeful killer after having been raped, Loretta, the teenager mass murderer , called "the curse of Millhaven," and of course, the antihero at the centre of the album: the maniac sociopath

[5] Stuart Berman, Let Love In, on https://pitchfork.com/reviews/albums/15476-let-love-in-murder-ballads-the-boatmans-call-no-more-shall-we-part/
[6] Roland Boer, *Hearing Round Corners: Nick Cave and the Philosophy of Music*, *Relegere: Studies in Religion and reception* I, no.2 (2011): 297-327, p. 319

on a ”Luciferian spree,”[7] shooting everybody in a bar. The possibilities of moralizing in the tradition of murder ballads are countless, however, Nick Cave shows no sign of didactic moralizing intention whatsoever. On the one hand, we still witness an uncontrollable, almost anarchic profusion of dialogues and monologues of agressor and victim, individual and local society, but most shockingly, the narrative of the dead body, but on the other hand, death is envisioned as a transcendent act, distancing the characters from the influence of the community. Cave's critics might have called him a mysogynist because of the gruesome violence – often against depicted in acts against female victims, however, the murderer in these ballads directs his anger not only towards women, nobody escapes their end. These psychopats are isolated from society, they do not belong to any kind of local or foreign history. ”Further, the choice of lyrics exhibits a deeply patriarchal point of view, aestheticising the purity of the murdered maiden and asserting the privileged position of a God-like heroic murderer who kills to liberate the everyday working man/woman of his/her shackles as a subject bound by social institutions and modes of conduct.”[8] Death becomes the victim and their perpetrator's sublime achievement, even more important than the famous *Dasein* (Being) described by Heidegger. ”Death becomes the core of the self, as soon as it reduces itself completeley to itself.”[9] – as Adorno puts it. Killer is metamorphosed into the damned figure of poet-lover, kissed by death, obeying to it, by sharing its doom with his/her victims. The combination of sadistic attitudes with prolonged moments of refined melancholy and longing could be the secret to the alluring nature of these verses.

This 'death complex' pervades a beauty that transcendstime and space, death-in this case, is not the end, as the last song of the album (”Death is not the End,” originally written by Bob Dylan) states, but a way to reach immortality in its fixed grace, a sublimation of the soul. Just like in Edgar Allan Poe's poem, ”Annabel Lee,” or ”The Raven,” loss of angel-like lovers drive the narrator anguished, hysterically mad, on the verge of complete lunacy, even if he was the murderer. ”Death of a beautiful woman is

[7]Dele Fadele, *Nick Cave And The Bad Seeds' Murder Ballads As Gangsta Rap Album,* in *The Quietus,* March 1st, 2016, http://thequietus.com/articles/19725-nick-cave-and-the-bad-seeds-murder-ballads-gangsta-rap-review, 22.06.2018.
[8] Ingrid Fernandez, Brides' Tales: Visions of Feminine Virtue and Degradation in Nick Cave's Murder Ballads, in Radical Musicology, Volume 6, 2012, at http://www.radical-musicology.org.uk/2012/Fernandez.htm, 19.06.2018.
[9] Theodor W.Adorno, The Jargon of Authenticity, transl. by Knut Tarnowski and Frederic Will, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 137.

unquestionably the most poetical topic in the world."[10]-states Poe, and certainly Cave would agree. "Our relationship to death is itself an instance of the Unheimliche since, in life, it has no representation. In death, death represents itself, but the moment of death denies life access to it. This irreducibility of death, its defiance/denial of the principle of the eternal returning (everything else returns except death) is what characterizes its peculiar attraction and its dread."[11]

## BIBLIOGRAPHY

1. W.Adorno, Theodore, The Jargon of Authenticity, transl. by Knut Tarnowski and Frederic Will, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

2. Ali, Lorraine, Bone-Chilling 'Murder Ballads' From Cave, http://articles.latimes.com/1996-02-17/entertainment/ca-37075_1_murder-ballads, 21.06.2018.

3. Berman, Stuart, Let Love In, on https://pitchfork.com/reviews/albums/15476-let-love-in-murder-ballads-the-boatmans-call-no-more-shall-we-part/

4. Boer, Roland, Hearing Round Corners: Nick Cave and the Philosophy of Music, Relegere: Studies in Religion and reception I, no.2 (2011)

5. Cave, Nick, The Complete Lyrics: 1978-2013, Penguin Books, London, 2013.

6. Fadele, Dele, Nick Cave And The Bad Seeds' Murder Ballads As Gangsta Rap Album, in The Quietus, March 1st, 2016, http://thequietus.com/articles/19725-nick-cave-and-the-bad-seeds-murder-ballads-gangsta-rap-review, 22.06.2018.

7. Fernandez, Ingrid, Brides' Tales: Visions of Feminine Virtue and Degradation in Nick Cave's Murder Ballads, in Radical Musicology, Volume 6, 2012, at http://www.radical-musicology.org.uk/2012/Fernandez.htm, 19.06.2018.

8. Mishra, Vijay, The Gothic Sublime, State University of New York Press, Albany, 1994.

[10]Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in Selected Poetry and Prose, editd by T.O. Mabott, Modern Library, New York, 1951,p. 363.
[11] Vijay Mishra, The Gothic Sublime, State University of New York Press, Albany, 1994, p.77.

9. Van Parys, Bill, Nick Cave Murder Ballads, Review, Rollingstone.com, at www.rollingstone.com/artists/nickcave/albums/album/95285

10. Poe, Edgar Allan, The Philosophy of Composition, in Selected Poetry and Prose, editd by T.O. Mabott, Modern Library, New York, 1951.

11. http://diffuser.fm/nick-cave-murder-ballads-anniversary/, 21.06.2018.